القصيدة الحداثوية في عُمان

سيف الرحبي وأحد عشر كوكبا

ناصر أبو عون



www.darkonoz.com

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمنِ الرَّحِيمِ

القصيدة الحداثوية
في عُمان

القصيدة الحداثوية في عُمان

سيف الرحبي وأحد عشر كوكبا

ناصر أبو عون



الطبعة الأولى
1435هـ - 2014م

المملكة الأردنية الهاشمية

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية : (2013/10/3721)

811.09

أبو عون، ناصر محمد

القصيدة الحداثوية في عمان/ ناصر محمد أبو عون. _ عمان: دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، 2013

(   ) ص.

ر.أ: (2013/10/3721)

الواصفات: / الشعر العربي// النقد الأدبي// عمان/

أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرس والتصنيف الأولية

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى

ردمك: ISBN: 978 - 9957 - 74 - 316 - 1

كنوز المعرفة

دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع

الأردن - عمان - وسط البلد - مجمع الفحيص التجاري

تلفون: 4655877 6 962+ - فاكس: 4655875 6 962+

موبايل: 5525494 79 962+ -ص. ب 712577 عمان

الموقع الإلكتروني: www.darkonoz.com

إيميل: dar_konoz@yahoo.com - info@darkonoz.com

تنسيق وإخراج: صفاء نور البصار

00962 78 5288504

safa_nimer@hotmail.com

الإهداء

قصيدة محبة لا تنتهي . .

إلى ترنيمة الحياة؛ شاعر البحر والنهر . . سعيد الصقلاوي

جلجامش يعود مجددا . .

إلى وطن من كلمات؛ شاعر الحب والحرب . . عبد الرزاق الربيعي

ناصر أبو عون
مسقط ٢٠١٤

فهرس المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة

أحد عشر كوكبا

يتصدر المشهد التجريبي والإبداعي في الثقافة العمانية ثلة من الشعراء الحداثويين يتقدمهم سيف الرحبي رافع لواء التجريب في المدونة العمانية الحداثوية ومجموعة من تلاميذه الشعراء يحاولون خوض غمار التجربة بصحبته وبخطوط متقاطعة بين الشكل والمضمون مع نصوصه التي وصلت في مجموعها إلى نحو ٢٠ ديوانا في محاولة كتابة نص مفتوح ورغبة في ترسم خطاه والخروج عليه كثيرا وعبر هذه التجربة الجديدة الملامح للنص المفتوح شكلانيا على الشعر ومن خلال تجارب شعرية تشكل انقلابا على مفهوم الشعرية والنص الشعري بل تمثل تحولا باتجاه (النص المفتوح) حيث الانقطاع الشامل عن مفهوم أو شكل القصيدة وبتعبير (خزعل الماجدي) إعلان عن نهاية تاريخ القصيدة وبداية لنمط جديد، هو (شعر النص) أو (نص الشعر) حيث يتبنى (هذا الجيل) كتابة الشعر من طريقين؛ طريق التفعيلة وطريق النثر وهذا الأخير يتوسل أصحابه بوسيلتين هما: إلغاء الإيقاع الوزني وتبني شكل النثر وقوانين بنائه، ومن ثمّ تثوير النص مرتين: الأولى بإلغائه الوزن الفراهيدي والثانية بمحو بنية القصيدة ليتبنى بناء النثر أو بناء النص النثري.

وتأتي ريادة سيف الرحبي لهذا الجيل، من منطلق قدرته على (الإضافة والتجديد)، وتعد ريادته بمثابة عمل تأسيسي قام على خرق أو تقويض النسق السابق للقصيدة العمانية الكلاسيكية، وبناء نسق جديد، يشكل ظاهرة جديدة ونقطة شروع للمشاريع المكفولة بقوة متغيرات الزمن، التي تقود إلى تطور ملكات الوعي، وتراكم الخبرات، وإثارة الطموح الفريد باجتراح مسارات إبداعية تحتوي وتتجاوز سابقاتها من تجارب، دون أن يعني ذلك إلغاؤها.

وفي هذا الكتاب نستعرض عبر دراسة مطولة ورؤية نقدية ليست كاملة وليست محيطة بكل زوايا الإنتاج الشعري والفكري للشاعر العماني سيف الرحبي

وثلة من تلاميذه ومجايليه الذين تأثروا بأقانيمه الشعرية سواء عبر المجالسة أو القراءة أو المدارسة والمراسلة.. أحد عشر كوكبا؛ زهران القاسمي وريم اللواتي وفاطمة الشيدي وسميرة الخروصي وناصر البدري وعائشة السيفي وكوثر الغافري ومحمد الرحبي في محاولاته بين النثر والشعر ومحمد الحضرمي (تنويعاته المتأرجحة بين المقالة والقصة والخاطرة) ويحيى الناعبي وعوض اللويهي وغيرهم.

ووفقا لتعبير ادوارد سعيد: (لا يمكن بتر الأدب عن التاريخ والمجتمع، إن الاستقلال الذاتي المزعوم للأعمال الأدبية والفنية الذي يقتضي نوعا من الفصل، يفرض فيما أرى، محدودية مضجرة، تأبى الأعمال الأدبية نفسها أن تقوم بفرضها) وبذلك فإن مسألة (امتياز) المبدع وفقاً للموقف الجمالي فحسب بالتناسب مع فكرة الاقتراب أو الابتعاد جمالياً، مسألة نسبية للغاية ولا يعتد بها في الحكم على قيمة المبدع، إنما يجري الحكم عبر نظرة شاملة للنص وخصوصاً التقاليد الثقافية لما لها من تأثير في نشأة وتكوين المبدع، فلا يمكن أن يولد شيء من لا شيء، وبطبيعة الحال لا يعني ذلك تبني المبدع للتقاليد بشكل نهائي، بقدر ما يعني اجتراحه لمسارات مغايرة لما نشأ عليه بحكم النضج والتطور لانتشال تلك التقاليد من الركود والتحجر.

ناصر أبو عون

٢٠١٤

أمّا قبل..

الشعر خارج تسمياته المألوفة

القراءة التاريخانية لمنتوج النثرية العربية الآنية ومنهم شعراء سلطنة عُمان يشي للمتلقي أن الكُتّاب الجدد والمتأخرين الذين بزغت نصوصهم في بداية الألفية الثالثة تنبع أنهارهم الإبداعية من نهر صافٍ ينتمي إلى الجيل الثالث من كتاب قصيدة النثر العربية ذلك الجيل الذي تلا (جماعة شعر البيروتية)، و(جماعة إضاءة ٧٧ المصرية)... تلك الموجة الثالثة ـ كما نحب أن نطلق عليها ـ وخاصة شواعر عُمان تتفرّد بخاصية واحدية وهي أنها نزلت حافية القدمين إلى بحيرة الشعر دونما تجارب خليلية معقدة وصارت لها مرجعيات لا تقف عند تجارب أدونيس وأنسي الحاج.

اللغة الشعرية

ولأننا نتفق مع ميشيل ساندرا في أن قصيدة النثر تثير أسئلة مخيفة؛ لا.. لأنها تريد إلغاء التناقض القديم بين الشعر والنثر فحسب، بل لأنها ترغم النظرية الشعرية على البحث عن طبيعة اللغة الشعرية ذاتها.

إن جوهر ما قامت عليه شعرية قصيدة النثر ونظامها الفني ومنه ـ إيقاعها ـ هو تقريب المتناقضات، والبحث عن الشعر خارج تسمياته المألوفة؛ بل هي تنتصر للشعر عبر توسيع وجوده وكينونته وجلبه من مناطق قصيّة تبدو بعيدة عنه أو غريبة في المفهوم الشائع للشعر، والمتكوّن على وفق ذائقة قديمة إنها هدّامة بانية في آن واحد وذلك أمر أكثر خطورة من مجرد اقتراحها جمع النقيضين معًا: النثر والشعر!!

****غير قيصرية****

يدعونا تزيفتان تودوروف للاتفاق معه في كتابه (أجناس في الخطاب) حول وجهة النظر القائلة بأن قصيدة النثر لم تأت من فراغ بل ارتكزت على أشكال أخرى من أجل تدميرها أو تحويلها، وهو يتساءل من أين يأتي الجنس الأدبي؟

ببساطة متناهية: من أجناس أخرى؛ فالجنس الجديد هو تحويل جنس سابق، أو بضعة أجناس (بقلبها، بإزاحتها، بالارتباط بها)؛ ولهذا لا تختلف قصيدة النثر عن الأجناس الأخرى في هذا الصدد، هذا إذا تصورناها مرتكزة على تقاليد النثر التي أربكتها لاحقًا.

ويؤيد الاتجاه نفسه محمود الضبع فيرى أن الحد الذي كان يفصل النثر عن الشعر سابقًا، قد انتقل إلى مكان آخر، والإزاحة الحالية لخط المتاخمة هذا من محور (النثر/ الشعر) إلى محور (اللغة الاعتيادية/ اللغة الشعرية).

وإن كان التاريخ الأدبي يبني نفسه على قمع التجديد الذي يربكه، فإن هذا الإرباك لا يعمل، في الواقع، سوى على إزاحة نفسه ليعاود الظهور في مكان آخر حتمًا، ومن ثم جاءت قصيدة النثر لتقوّض القطبية الأساسية بين الشعر والنثر لكن يبقى التساؤل قائما داخل هذا الجنس: عن الأسباب التي تجعل (نصًا ما) شعريا أو أدبيا حقا، كما أن الترجمات ـ التي توصل الشعر لنا وتدعونا لقراءته خارج اشتراطات الوزن العروضي والنظام البيتي ـ ساهمت في جعل المتلقي يعاين قصيدة النثر.

****هوامش بيضاء****

تفترض مارجوريت س. مورفي أن يكون لقصيدة النثر مظهرا شبيها بالكتلة تملأ الصفحة أكثر مما تفعله قصيدة النظم، لكنها تبدو مع ذلك شذرة من خطاب لا يتعدى طولها: الصفحة أو الصفحتين.

وقد ينبع هذا الجانب الشذراتي من التوتر الجوهري لقصيدة النثر ويخلّق هذا التوتر مآزق نصية؛ إذ لا يصل النص إلى كمال الجنس (الأدبي) مطلقا مادام جنسه نفسه منقسما على ذاته ومع ذلك يبدو أن مظهره الشبيه بالكتلة يوحي ببعض الكلية في نفسه وقد شجع هذا النقاد مقارنتها بالرسم كما لو أن قصيدة النثر فتبدو موضوعا جماليا تؤطره الهوامش البيضاء للصفحة.

وكما تبدو قصيدة النثر في نظر مارجوريت س مورفي أنها نص يمتلك إرادة فوضوية فضلا عن تعدد أشكالها والصعوبة التي يواجهها من يحاول تعريفها تتمركز وراء هذه الإرادة والتي تكمن في نشأتها.

ولا شك أن قصيدة النثر تبدو رافضة للتقنين تماما وقد احتفظت لنفسها بمكانة مهمة في ثورة الشعر العامة التي بدأت في فرنسا في النصف الأخير من القرن التاسع عشر.

لكن يمكن القول بأن إيماءاتها الثورية وأصلها كجنس أدبي وُلِدَ ثائرا على الجنس الأدبي وتمخض عنه تعدد فوضوي في أشكالها أو انصهارا في الأجناس الأدبية.

المسكوت عنه

تركز سوزان برنار على الأصول الفوضوية والطابع المتمخض عنها حيث مالت كل المحاولات في الشعر الفرنسي منذ الرومانسية إلى كسر نير المواضعات والوصايا التي خنقت روح الشعر: (القافية والأوزان وقواعد النظم الكلاسيكي كلها وقواعد الأسلوب الشعري بل أيضا كسر قواعد النحو والمنطق الاعتيادي) ومن ثمّ ولدت قصيدة النثر من التمرد على أشكال الاستبداد كلها التي منعت الشاعر من خلق لغة فردية وأجبرته على صب مادة عباراته اللدنة في قوالب جاهزة.

وتأتي قصيدة النثر العربية لتفرض طابعًا مشاكسًا يوازي الحياة العربية حيث تتخلّق قصيدة نثر معنية بالأسئلة وإثارة قلق القارئ لها ولا تمنحه يقينا بل تقوم على بلبلة اليقين والبحث عن المغاير والمسكوت عنه.

بل إنها أصبحت القصيدة المعاينة من قِبَل القارئ العربي الآن بل وتغطي مساحات شاسعة من جغرافية المطبوعة العربية على اختلاف توجهاتها وتفرض وجودها في كافة المنتديات الثقافية والساحات الشعرية على امتداد اللسان العربي وخاصةً في كتابات العرب المهجريين في أوروبا وأمريكا وشمال إفريقيا ومصر وبلاد الشام وكلما اتجهنا شرقًا حيث شط العرب وبحر عمان تفقد قصيدة النثر الكثير من نفوذها لأسباب سيسولوجية وسيسوثقافية.

طابع مشاكس

إذا حاولنا التقعيد لتجربة النثر العربية عامةً والعمانية خاصةً سنجد أنفسنا في متاهة عنكبوتية تؤكد تواطؤ كتاب هذه الأنواعية ـ دون اتفاق مسبق ـ على الولوج إلى دروب مشرعة وبلا نهايات تستعير الحالة الزئبقية يصعب القبض عليها أو توصيفها كمنهج رياضي بحت يمكن السير على منواله وهذا يخرج من بنا من طبوغرافيا الإبداع الذي هو حالة إنسانية إلى رؤى مادية يمكن قياسها وفق مقاييس محددة سلفا ويتفق معنا في هذا الراهن العراقي حاتم الصكر.

فضلا عن تراكم التجارب الكتابية لدى هذا الجيل وتنوعها مدعومة بتبدلات أسلوبية وشكلانية فجاء نتاجهم يتراوح بين القصائد القصيرة والقصيدة الواحدة الطويلة إلى جانب الاستعانة المركزية بالسرد وتقنياته وأماكن وجوده في الشعر، وزجّ السيرة الذاتية في القصيدة والتخفف من المراجع الاستعراضية على نحو ما نقرأ في تجربة زهران القاسمي مما يعطى للغة الكتابة الجديدة طابعا مشاكسا ومتنوعًا يوازي اشتباك الحياة العربية ذاتها واحتدامها في العقود الأخيرة وفقًا لتعبير حاتم الصكر.

إشكالية الإيقاع

يجب التسليم بحقيقة في هذا المقام مفادها: أن الأذن العربية تشكلت ذائقتها عبر جماليات الموسيقى الظاهرة والنبرة العالية التي تنتج عن الوزن والقافية والتي هيمنت على الخطاب الشعري ولطول هيمنتها عبر قرون طويلة تحولت في ذائقة المتلقي ووعيه من كونها سمات إلى كونها ماهية، وهو تحوّل غير مشروع بالطبع، إلا إنه من باب الاحتمال القوي أنه عندما تعتاد الذائقة هذا الإيقاع الداخلي، فقد تألفه وتستطيع تذوق جمالياته.

إن الإشكلات الداخلية لقصيدة النثر ستظل مشرعة ومفتوحة وخاصة تلك المسؤولة عن تخلّقها ووجودها كالإيقاع واللغة والصلة بالموضوع والسرد وهذا ما يؤكد غناها وانسجامها مع خصائصها الأسلوبية والفكرية.

فإذا جئنا إلى إشكالية الإيقاع فنجد أن الوزن يختلف عن الإيقاع لدى منظّري الشعر اختلافاً محسوساً بحيث إنّ الوزن ينصرف معناه إلى انقسام إبداع موسيقيّ إلى أقسام: يكون لها، كلّها، المدّة الزمنيّة نفسها: تتوزّع بينها على سَواءٍ، على حين أنّ الإيقاع يتشكّل من انقسام، من جنس آخر، مختلفٍ عنه كلّ الاختلاف، ومِقدّرٍ لأقسام التركيب الماثل: مُدَداً زمنيّة ليست بالضرورة متساوية.

الإيقاعُ الذي نقصده ـ وفقًا لتعبير عبد الملك مرتاض ـ هو مجموعة أصوات متجانسة متناغمة، ومتشاكلة متماثلة، ومتضافرة متفاعلة: تتشكّل داخل منظومة كلاميّة لتجسّد، عبر نظام صوتيّ ذاتيّ ينشأ عن تلقائيّات النسج بالسِّماتِ اللفظية، نِظاماً إيقاعيّاً يقع وَسَطاً بين دقّة العروض في ميزانها، وتساهل النثر في فوَضَاه. واتكاءً على نظرية محمود الضبع فإن قصيدة النثر العربية والجديدة استبدلت مفهوم الإيقاع الكمي الخارجي، بإيقاع آخر أعمق هو الإيقاع الداخلي الكيفي، وهنا تكمن موسيقية قصيدة النثر والتي لم تزل بعد تشكل عائقا لدى المتلقي (القارئ).

وهنا تتفق رؤية الضبع مع تودوروف عندما يقول (إن الإيقاع في ذاته بنية عريضة يمكن للنص الشعري أن يختار منها ما يتواءم مع طبيعته، وهو ما حدث مع

الشعر العمودي، الذي اختار من بنية الإيقاع العريضة، البنى الصوتية المعتمدة على النبرة العالية، والتي تستجيب لشفاهيته واستمر اختيار هذه البنى الصوتية وإن كان بخلخلة (ما) مع الشعر التفعيلي، ثما ما لبس أن نحا الشعر مرة أخرى على توسيع مفهومه، ولوهنا يتفق محمود الضبع مع تودوروف عندما يقول (إن الإيقاع في ذاته بنية عريضة يمكن للنص الشعري أن يختار منها ما يتوائم مع طبيعته، وهو ما حدث مع الشعر العمودي، الذي اختار من بنية الإيقاع العريضة، البنى الصوتية المعتمدة على النبرة العالية، والتي تستجيب لشفاهيته واستمر اختيار هذه البنى الصوتية وإن كان بخلخلة (ما) مع الشعر التفعيلي، ثما ما لبس أن نحا الشعر مرة أخرى على توسيع مفهومه، ولكن ليس بالعودة إلى الوراء وإنما بتطوير بنية الإيقاع وتمثل تقنياتها التي لم يكن يعرها أحد اهتمامه من قبل).

حلية معمارية

وجدت قصيدة النثر في السرد تعويضًا إيقاعيا يغنيها ويجلب لها موارد شعرية أفلح في استثمارها جيل الحداثة الشعرية العربية. وإذا كانت (الوظيفة الشعرية للغة) أحد المسارات الواضحة في تقصي الشعرية في النثر على التأثيرات الصوتية؛ فإن وظيفة اللغة ـ وكما يعرّفها رومان باكوبسون ـ هي التوجه نحو الرسالة بذاتها؛ أي التركيز على الرسالة لغرضها فقط مما يؤدي من خلال ملموسية العلاقات إلى تعميق الفصل الجوهري بين العلامات والموضوعات. وحينما حاولت المدرسة البرناسية الفرنسية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر والتي ارتكز أصحابها على الشكل الشعري أكثر مما ارتكزوا على العاطفة وتمكنت من استعمال الدوبليت والتكرار لخلق إيقاع قوي وعمارة متينة فكانت النتيجة حلية معمارية ليس إلا.. قطعة صغيرة في ماكينة الساعة؛ تسلية إيقاعية.

الموسيقى والنثر

وفي كتاب (لغة الشعر العربي الحديث) اعتبر الدكتور سعيد الورقي أن الموسيقى الداخلية هي الموسيقى التي تنشأ عن جعل التشكيل الموسيقي في مجمله يرتبط أكثر بالحالة النفسية التي يصدر عنها الشاعر ومن هنا برزت أهمية الموسيقى التعبيرية كشكل أقدر على الاتصال بالأحاسيس الداخلية والانفعالات النفسية فاتجه الشعراء على استخدام الكلمة كصوت انفعالي وكدلالة كما اهتموا بخلق جو من الموسيقى التصويرية المصاحبة للانفعال).

ومن ثم يقول محمد العبد وهو من مؤيدي قصيدة النثر ولكنها يعارضها في المصطلح: (إن مصطلح قصيدة النثر يتعارض مع تعارضًا تاما مع متطلبات الشكل الذي ينتج فيه كمراعاة الوزن والقافية معا، أو الوزن وحده على الأقل) فإذا كان الأمر كذلك في مفهوم الإيقاع، فهنا تصبح المحاولة لدراسة الإيقاع في قصيدة النثر مشروعة.

الجسد اللغوي والجسد الإبداعي

سيف الرحبي رائدًا

لقد تعب الحائط من السفر...
عندما يمشي الجسد
في الظلام تغادره
روحه وتتحفز خطاه

لا يغيب عن مخيلتنا أن حداثتنا الشعرية الآن تقف في ملتقى رؤى متناظرة ومتضادة في آن واحد للجسد الإنساني فهناك النظرة الموروثة التي تقابل بين الجسد والروح؛ جسد يحتفي بالمادة والعدم والشهوانية والخطيئة والجهالة وعتمة الطين وتلك النظرة قد أنكرت الجسد إلى حد قتله كردة فعل للنظرة الوثنية التي ألّهَت الجسد؛ وعلى المقلب الآخر تتبدى روح ترتقي بالنور والعفة والعقل وهناك النظرة التي [تُشَيءِ] الإنسان وتحوله إلى مجرد أداة للربح والمتعة وهذه النظرة انتهت إلى النهاية نفسها التي انتهت إليها النظرة الأولى ولكن عن طريق أخرى فقد أصبح الجسد [صناعة] بعد أن انتقلت الحضارة الاستهلاكية المعاصرة من استنساخ الصور والنصوص إلى استنساخ الخلايا والأجساد.

وطرح قضية الجسد الإبداعي تنطوي على (خوف جماعي لا يبرره سوى وطأة عملية التفكك وإعادة التشكل التي تفرضها الثقافة الحديثة أو الحداثة على مجتمعنا العربي وثقافتنا الشرقية كسيرورة تاريخية لا مهرب منها إلا إليها ومن المؤكد لنا اليوم أن الثقافات التقليدية ومنها الثقافة العربية لم تكن تعرف الكثير عن الجسد، وأن ما عرفته عنه لم يكن ليفضي بها قط إلى الاعتراف بحقوق الفرد في تملك

جسده الخاص والتصرف فيه بحرية؛ لأنها تعتقد أن في هذا ما يهدد الجسد الجماعي وثقافته العامة المتمركزة حول مقولات العائلة أو القبيلة أو الأمة.)(١)

غير أن معظم هذه الثقافات ملئ بالضلالات المعرفية عن الجسد وأن عمليات مراقبته وقمعه الرمزية والعملية عادة ما تتم باسم الأفكار المثلى والقيم العليا التي تجد مرجعياتها في الخطابات الدينية وثقافة المجتمع الأبوي الذكوري غير أن تجربة الإنسان مع جسده، إن صح أن يُساق الكلام فيها بضمير الغيبة دون ضمير المتكلم، تجربة أصيلة فريدة تكشف عن ضرب من الوجود الغامض، الذي لا يسوغ معه أن يقال: (إن الجسد شئ من الأشياء، ولا أن الشعور به من قبيل الفكر المرضي)؛ لأنه مغاير لهما وتاريخه من تاريخ الإنسان في نزقه وشهواته، ورضاه وسخطه، وحريته وعبوديته، وجوعه، وطعامه، وصخبه وسكونه، وحياته ومماته.

وعبر هذه الدراسة القصيرة سنعرج على قراءات متنوعة لخرائط تمثلات الجسد في الشعرية العربية المعاصرة عبر نصوص سيف الرحبي أحد رواد الشعرية الحداثوية المعاصرة والذي يمثل شعرا ونثرا وسيرة حياة علامة فارقة في قاموس المفردة الشعرية العربية مشرقا ومغربا.

لماذا سيف الرحبي نموذجا؟

سنحاول عبر دراستنا هذه التأكيد على أن جميع الثقافات التقليدية وحتى الثقافات الفرعية تمر الآن بمرحلة مخاض في عصر (التفكيك) وهي في حالة ولادة جديدة وإعادة تشكل سبقتها عملية (أنسنة) لكافة تصوراتها السابقة وإرثها المعرفي والذي ما فتئت تحاول (عقلنة) أفكاره الأيديولوجية والدعائية التي قامت على استغلال الجسد الإنساني وقهره بشكل فج عبر مقولات مجانية.

إضافة إلى الإشارة إلى أنواعية الجسد في نصوص الشاعر العماني سيف الرحبي تطبيقا على رؤيته الشعرية الحداثوية؛ ولكن لماذا سيف الرحبي نموذجا على وجه الخصوص تحديدا؟

لأن القراءة النقدية الموضوعية لكتاباته الشعرية ارتأت أن الشاعر ينطلق من منطق يتمحور حول مذهب شعري يرتبط بثلاث دوائر متداخلة أو متماسة يحيط بعضها ببعض: الدائرة الداخلية وهي محور الارتكاز: (البحث) في ماهية الجسد وتحيط بها دائرة (الخبرة الإنسانية) ثم تحيط بهذه الدائرة دائرة أشمل هي الوجود.

وسيف الرحبي في قصيدته ينطلق من رؤية فلسفية لا ترى أن الحق الثابت يكمن في تطابق المعرفة بين ذات عارفة وبين موضوع معروف بل المعرفة هي الخبرة الشعرية ويتولد عبرها النص الإبداعي من:

١- إعادة الكيفية المشاهدة بالحواس وهذه تحدث من خلال تفاعل الشاعر مع البيئة.

٢- التمييز بين المعطيات الحسية وبين الأفكار التي يسوقها لتأويلها.

٣- الأفكار الشعرية أو الفروض ليست ثابتة نهائيا بل عرضة للمراجعة وافتراض فروض جديدة.

٤- المطابقة بين الأفكار والمعطيات الحسية بغية التحسين والتجديد المستمر.

وانطلاقا من هذه الرؤية التفسيرية نعتقد أن سيف الرحبي يرتب لثورة شعرية/ فلسفية تنطلق من الخبرة ومقاربة نظرية ترى أن القصيدة العربية السابقة عليه كانت تنطلق من مركز قديم هو الذهن العارف عن طريق جهاز من القوى كاملة في ذاتها إنما تفعل فعلها في مادة سابقة خارجية كاملة كذلك في نفسها.

أما المركز الجديد الذي تنطلق منه قصيدة سيف الرحبي فهو التفاعلات غير المحدودة التي تقع داخل مجرى طبيعة غير ثابتة وكاملة بل قادرة على التوجه نحو

نتائج جديدة ومختلفة بتوسط عمليات مقصودة. وليست الذات ولا العالم، وليست النفس ولا الطبيعة هي المركز كما أنه ليست الأرض أو الشمس هي المركز المطلق لكون وحيد.

وهذا التوجه النظري الذي ينطلق منه الشاعر في رؤيته يشابه نظرية (جون ديوي) التي ترى أن الصورة الضرورية التي نرجع إليها تتمحور حول فكرة أن هناك (كل متحرك) لأجزاء متفاعلة يبرز فيه (مركز) حينما يظهر مجهود لتغيير هذه الأجزاء نحو وجهة خاصة.

والثورة الشعرية أو الانقلاب الذي يدعو إليه سيف الرحبي له أوجه عدة متداخلة فيما بينها، ولا يمكن القول أن وجها منها أهم من غيره، لكن تغييرا من هذه التغييرات يبرز متميزا تمييزا عجيبا.

(فلم يعد الذهن الشعري متفرجا ينظر إلى العالم من الخارج ويجد سعادته القصوى في بهجة التأمل في ذاته، وإنما الذهن موجود داخل العالم كجزء من عمليته الجارية على الدوام. وهو يتميز كذهن بأنه حيثما وُجِدَ وقع التغير بطريقة (موجهة) وبحيث تتجه حركته في طريق محدود واحد، أي من المشكوك فيه والمبهم إلى الواضح وإلى المحلول المستقر. فالانتقال التاريخي الذي تتبعنا سجله كان من المعرفة كنظر من خارج إلى المعرفة كشريك فعّال في مأساة عالم متحرك على الدوام). (٢)

** رؤية منهجية:

لقد كان المنهج اللغوي الأسلوبي هو مطيتنا البحثية للوصول إلى الأداة الأكثر قدرة على معالجة موضوع الدراسة لقدرة هذا المنهج الفائقة على المزاوجة بين الأصول التراثية والروافد الحداثوية وبناء على هذا التوجه المنهجي الذي تعتد به الدراسة سيتجه البحث إلى عقد مزاوجة بين التحليل الأسلوبي والإدراك الذوقي

[الذي يوظف الحدس في الكشف عن المخبوء والإعلان عن الخفي وإظهار المضمر إلى حيز التلقي وهو ما يعني أيضا احتياج الخطاب إلى نوع من المغامرة النقدية التي تتجاوز التقاليد المألوفة ما كان منها تراثيا أو وافدا واستخلاص توجه يوافق طبيعة الخطاب دون انغلاق مطلق أو انفتاح مطلق]. (٣)

والمتابعة الأسلوبية تتكئ على منطلقين أساسيين هما: الاختيار والتوزيع على معنى أن المبدع في مرحلة أولى يتوجه إلى مخزونه اللغوي وإلى حقول المعجم والدلالة ليختار من بينها دواله التي يوظفها شعريا. وفي مرحلة تالية يدفع بهذه الدوال إلى السياق لينشئ التراكيب وبين العمليتين علاقة جدلية لا تتوقف فالتفكيك والتركيب يكونان صلب العملية الإبداعية والنقدية. وبناء على ما تقدم قمنا بتقسيم الدراسة إلى ثلاثة أقسام: يمثل أولها مدخلا لبيان تصورنا النقدي لمصطلح (الجسد الإبداعي) والتفرقة بينه وبين مصطلح (الجسد اللغوي).بينما يتجه المحور الثالث إلى محاولة تطبيق الفرضية السابقة الذكر على النص الشعري لسيف الرحبي.

** أولا: مدخل تاريخي:

أ): الجسد في مرآة النظم الثيوقراطية:

تؤكد حياة الرايس أنه ما من سلطة إلا وتقوم على أساس جسدي (ما)، بل على أساس عنف واقعي أو رمزي تجاه الجسد يستهدف تطويعه والهيمنة عليه واستثماره سياسيا بما يصاحب ذلك من عمليات إرغام وحرمان ومنع وفرض وتحريض وعقاب.

ومن خلال النظم الثيوقراطية عملت السياسة على تطويع الجسد وتركيعه بإذلاله وتحقيره ليصبح طيعا للعبادة والإذلال بالإضافة إلى كونه محل الثواب والعقاب فهو الذي سيعذب ويحرق ويأكله الدود.

وترى حياة الرايس أنه بالإضافة إلى هذا الإخضاع الجمعي للجسد فإن جسد المرأة ينفرد بخضوعه لسلطة مزدوجة، سلطة العام من جهة وسلطة الخاص من جهة أخرى (الرجل) في صورة زوج أو أب أو أخ أو ابن أو حتى (أم) تمتثل لقيم الذكورة وتنفذها.(٤)

والعلاقة بين جسد المرأة والمجتمع العربي علاقة ملتبسة بحق، ففي الوقت الذي يحاصر فيه المجتمع جسد الأنثى بكافة المحظورات فإنه يظل مهووسا به، ربما بفعل الغياب أيضا، فهذا الجسد المنبوذ علانية هو جسد محتفى به أيضا وهو سلطة اجتماعية يجب حمايتها وحجبها بكل أنواع الحجب. ومن هنا يصبح التساؤل عن العلاقة بين الأعراض المرضية والوسط الاجتماعي مشروعا.

وليس أمام جسد المرأة الواقع تحت سلطة المجتمع الذكوري إلا أحد طريقين: إما الانضواء تحت خطاب السلطة والالتزام بمصالحها وإما التمرد على كل الممارسات الضاغطة بسلطة الحرام.

ولكن في سيف الرحبي في قصيدة (كل هذا العمر) يعبر عن جسد/ امرأة اختارت طريقا ثالثا غير الانضواء والتمرد طريق الغياب:

وعما قليل ألتقي بالمرأة التي فرغت
للتو من تقليم أظافر الكواكب
وجلست على ضوء الأفق تستنطق أسرار
الغيب كسلة هواجس معلقة
في زنزانة
وأخيرا، وليس بأخير، أجلس على مصطبة
أخرى، على بعد ألف سنة ضوئية
من الأولى
أبحث عن ظل امرأة لن ألقاه

ب): الجسد المجازي الغربي:

لقد احتفت الثقافة الغربية بالجسد باعتباره الصورة المجازية لعصر الحداثة ومجدت الجنس باعتباره الصورة المجازية لما بعد الحداثة ويؤكد د. عبد الوهاب المسيري بروز الجنس كصورة مجازية في الفلسفة الحديثة وهو ما نراه عند ليوتار في تشبيهه للعلاقة المعرفية بين الإنسان والواقع بعلاقة الرجل الساذج بالمرأة اللعوب: يظن انه امسك بها ولكنها تفلت منه دائما. ويرى كل من بارت ودريدا أن تحطيم المقولات العقلية واللغوية هي عملية ذات طابع جنسي: ذوبان وسيولة.

ويتميز عصر ما بعد الحداثة في انتصار الموضوع (الطبيعة/ المادة) على (الذات) الإنسانية المركبة أو ذوبان الذات في الموضوع واختفائهما ويعتقد فلاسفة ما بعد الحداثة أن فشل الإنسان في التحكم في لغته يعود لفشله في التحكم في دوافعه الغريزية.

ويربط كثير من المفكرين من أتباع ما بعد الحداثة بين اللغة العقلانية والذكورة واللغة المجازية والأنثوية ويتحركون من خلال ثنائيات متعارضة بسيطة هي (صدى لرفض المرجعية المتجاوزة) والإصرار على (المرجعية الكامنة): لغة مباشرة/ لغة مجازية – لغة ملتوية/ لغة مستقيمة- وعي وتحكم وقمع غريزي/ لاوعي وفقدان إرادة واستسلام للغريزة – الذكر/ الأنثى – عضو التذكير/ عضو التأنيث – الدال المتجاوز الثابت/ الدوال المتعددة المتراقصة – البنية الفنية المستقرة/ البنية المنفتحة التجريبية – التقاليد الراسخة/ تقويض الموروث (وهم يفضلون الطرف الثاني في الثنائية) فاستخدام اللغة المجازية الملتوية والانحراف عن المنطق السليم هو انتصار للأنثى بجسدها المركب على الذكر بجسمه البسيط وجسد المركز هو تحد للتمركز حول (القضيب) ونجد هذا التعبير عن الصورة المجازية الما بعد حداثوية عند سيف الرحبي في قصيدته (رسالة) التي يقول فيها:

الفجر ينتشر في غرفتي كذئب،

يتقدمه زحف عوائه

قرية مهجورة

الفجر يقرض ليله مثل لبؤة في

مستنقعات بعيدة

يعربد في الرأس

الفجر هذه الليلة هكذا

وأنتِ غائبة عن السرير

ج):الجسد في النقد الحداثوي:

لقد قرأنا دراسات جادة حول الجسد في الفن الروائي والقصصي قام بها نقاد عرب وأكاديميين استطاعت تجلية مصطلح الجسد بينما في فن الشعر لم نقع على دراسة واحدة شاملة أو أكاديمية على الرغم من شيوع المصطلح ووفرة النصوص الشعرية من المحيط إلى الخليج ولدى الشعراء العرب المهجريين في أوروبا وأمريكا وهذا كان دافعا لإنجاز هذه القراءة الأولية لقصيدة الجسد عند سيف الرحبي. ومن أهم الدراسات التي نالت شهرة وأثنى عليها نقادنا العرب حول الجسد في النص الروائي العربي الدراسات الآتية:

١- (تمثيلات الجسد في نماذج من الرواية العربية المعاصرة – لمعجب الزهراني: حيث نرى رواية (نزيف الحجر) لإبراهيم الكوني تقدم تمثيلا (للجسد الطبيعي) ورواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي تقدم تمثيل (للجسد الثقافي الاجتماعي) في حين تقدم رواية (نجمة أغسطس) لصنع الله إبراهيم تمثيلا للجسد الفردي المستقل عن الكون والمجتمع).

٢- (مفهوم الجسد عند بلزاك في روايته: (الجلد المسحور) – لإلهام سليم: وترى فيها الباحثة أن بلزاك كان مشغولا ببعض الموضوعات الفلسفية ومنها استنزاف الطاقة

الجسدية والتي يرى أنها محدودة ومن ثم فإن على الإنسان أن يستغل هذه الطاقة ويستثمرها الاستثمار الأمثل حيث إن الحياة الكثيفة المفعمة بالفعل الجسدي والتأمل الفكري والشعور المفعم بالحيوية محكوم عليها بالنهاية السريعة).

٣- (الجسد في الرواية العربية المعاصرة لـ (سعيد الوكيل) والذي يؤكد فيها أن الجسد الذي يقدم في الروايات ليس جسدا واقعيا بل هو تمثيل للجسد عبر اللغة.

فالكاتب من وجهة نظره يستطيع أن يختار تصورا للجسد كأن يجعله وسيلة للتعبير عن العلاقة الملتبسة بالوطن، ومن ثم يستند إلى مجموعة من الأفكار الأيديولوجية وهذا ما نراه في رواية (وليمة لأعشاب البحر) للكاتب السوري حيدر حيدر.

وقد ينشغل الكاتب بالجسد بوصفه وسيلة للتعبير عن العلاقات الوجودية بالكون والآخر وربما يستند إلى مصادر عرفانية تؤدي من ثم إلى الإفادة من اللغة في جانبها العرفاني وهذا ما يظهر في رواية (التبر) للكاتب الليبي إبراهيم الكوني.

وقد يحرص الكاتب على الاعتماد على الميثولوجيا في بناء نصه ومن ثم يكون تمثيل الجسد معتمدا على لغة خاصة تمتح من الأدب العجائبي كما في رواية (مدينة اللذة) لعزت القمحاوي).

٤- (تمثلات الجسد من خلال الرواية التونسية المعاصرة للباحثة التونسية عروسية النالوتي ويتكون البحث من فصلين: الأول:(استعارات الجسد) وتدرس من خلاله موضوعين: الأول نسبة حضور الجسد في الروايات وسلم تراتب أجزائه وثانيهما تمثلات الجسد الذكوري والأنثوي ومرجعياتها وتدرس تحت (جسد الاستعارات) موضوعين أيضا هما تمثلات الجسد اللغوي والنص الأدبي بوصفه جسدا لغويا.

د): الجسد الفلسفي:

ونلاحظ في الخطاب الفلسفي القديم والمعاصر أنه يتأمل الجسد عبر ثنائية (النفس والجسد) وقد رأينا أفلاطون يرفع من النفس على حساب الجسد من خلال تصور لا يحفل بالمادة بل يجعل الوجود خصيصة من خصائص الفكر وحده؛ ومن ثم فإن اتحاد الجسم والنفس يعني التخلي عن عالم المثل وفقدان المنزلة الإلهية التي كانت النفس تنعم بها، بينما نرى الفلسفة الأرسطية تجعل من النفس صورة لجسم عضوي يملك الحياة بالقوة ولم تعترف للجسد بقيمة مقابلة أو مكملة للنفس.

في حين ادعى ديكارت أن الجسد ليس أكثر من آلة تحتاج إلى اكتشاف قوانينها، في مقابل النفس التي تمثل وحدها الذات. أما سبينوزا فإنه يرى النفس والجسد صفتين مختلفتين لجوهر واحد هو الله.

ويمكن القول إن هناك طريقين متباعدتين يعكسان رؤى الحداثة تجاه جسد الإنسان؛ الطريق الأول: طريق الشك في الجسد واستبعاده؛ نظرا لهشاشته، والطريق الآخر طريق خلاص الجسد عبر تمجيده وصياغة مظهره ومحاولة تحقيق أفضل صور الإغراء له والهوس بالشكل والرفاهة والإبقاء الشباب (أنثروبولجيا الجسد).

فإذا كانت الفلسفة الظاهراتية ترى الجسد مركزا للوجود من حيث إنه يمكن به إدراك العالم كما يمكن به إدراكنا لذواتنا؛ فإن السوسيولوجيا ترى العلاقات الاجتماعية علاقات بين أجساد أساسا.

إن حساسية ما بعد الحداثة تكشف عن تحول عن المعرفة إلى الخبرة وعن النظرية إلى الممارسة وعن العقل إلى الجسد، ويكشف موقف الحداثة من الإعاقة الجسدية عن موقف مرتبك من الإنسان فالحداثة تحتفي بقوة الفرد ومن ثم فإن المعاق يصبح في نظرها مربكا لتلك الرؤية لأن الإنسان المعاق يذكر بهشاشة الوضع البشري التي يصعب الدفاع عنها وهذا ما ترفضه الحداثة بإصرار.(٥)

ويعتبر الجسد في بعض مكونات الثقافة المابعد حداثوية [عنصرا فاعلا ومحوريا] إذ تمّ التركيز عليه واستغلاله لتحقيق أغراض تجارية محضة في مجتمع المال والأعمال فلا نجاح للسينما أو تجارة الأزياء أو الصحف والمجلات أو أغني االفيديو كليب بدون جسد.

لقد اعتُمِدَ الجسدُ كمثير أو كطرح "ديماجوجي" للتأثير في المستهلك فجل الخطابات الإشهارية تخاطب في المشاهد/ المستمع/ المستهلك الجانب الغريزي: شهوة ولذة.

فإذا ما حاولنا البحث عن العلاقة التي يمكن أن تربط [سيارة] بـ [جسد أنثوي فاتن] لفهمنا بدون عناء أن ركوب تلك السيارة يساوي ركوب ذلك الجسد بجامع (ما) قد يجمع بينهما من روعة وجمال. والغريب في الأمر أنه تمّ في بعض المجالات التعسف على المستمعين العائقين للصوت والنغم والكلمة بفعل شيوع الصورة vide-clip المرافقة للأداء الغنائي، والتي غالبا ما تكون أجسادا طريّة فتيّة متثنية.(٦)

**ثانيا: تمثلات الجسد شعرا:

تذهب النظرية النقدية المتمركزة حول الأنثى إلى أن النظرية في حد ذاتها ذكورية (حالة صلابة) والصلابة مرتبطة بالتجاوز والمطلوب هو حالة سيولة أنثوية بغير تنظير ولا عقل ولا تجاوز. ولذلك فهي نظرية تصدر عن المرجعية المادية الكامنة ولذا فهي تشبه جسد الأنثى في شئ مباشر ليس له نمط محدد ولا شكل واضح.

وأصبحت آلية الحديث النقدي تدور حول وعن الاسطقسات الأربع المكونة للجسد الكوني وهي (الماء والهواء والتراب والنار) ويسعى النقاد للبحث عنها في

أعمال المبدعين متأثرين بأعمال جاستون باثلار الـذي عمّـق علاقـة هـذه العناصـر ببعضها في الكشف عن حالات الوجود الإنساني.

وعندما لم يعد الجسد مثالا للجمال كما كان الحال في الفن الكلاسيكي اليوناني القديم وأصبح (أداة للدعاية والترويج) للمنتجات الاستهلاكية كما هو الحال في الإعلانات وهذا الطابع الأدائي للجسد يكشف عن عمق اغتراب الإنسان عن هويته وصار التعبير عن المكبوت الجسدي (والجسد هنا لا يعني الغريزة فقط وإنما يعني ثقافة الحواس كلها وفيها يجتمع التجريدي مع الحسي) هو تعبير عن المكبلات السياسية والاجتماعية أيضا.. وصار الاحتفاء بالجسد هو احتفاء بالإنسان وفيق المخيلة وهو تعبير عن تفتح الحواس والتفتح على الحياة، المرتبطة بالموت ولهذا فإن صيرورته تتضمن التعبير عن الوجود الذي يتضمن الحياة والموت في آن (٧) وهذا ما نقرأه في قصيدة (المياه البعيدة) حيث يقول سيف الرحبي:

في المرايا الداكنة لمياه بعيدة
يحلق طير الرغبة خلف أفق مسدود
الوجوه المشطورة بنعيق السنوات
المدن اللاهثة على حافة نومك
العربات النائحة خلف الأسوار
كأنما جئت إلى سف قبل الولادة
تمضي وراء جناز كبير من الذكريات
بقميص ملوث بدم المسافة
الجِمال فقدت ذاكرتها
وتاهت في الأزقة
السلالات الراحلة عبر الصحراء
غرقت بكاملها في الرمل

تمضي بخطوة وحيدة
تاركا لكل مكان جرحه الخاص
ولكل منارة زنارا من الصرخات
وبجسد مضرج بالرحي
استوقفك القادمون من المياه البعيدة
لترى خطيئتك الهاربة

بينما هناك كتابة تتخذ من الجسد آلة في الكتابة وتمتد بالجسد كرمز للمكان الكوني والعضوي فتهتم باستخدام الحواس في الكتابة مثل التفكير البصري والسمعي والشمّي هذا بالإضافة إلى الاهتمام بالمكان والظل مما يؤدي بنا في النهاية إلى تفتح حسي على العالم والتفكير في الجسد بوصفه مواكبا للفعل أو معوقا له وعند البعض يتحول الجسد إلى خيمة كونية تتعدى الدلالة المباشرة للجسد لتكشف عن أبعاد أعمق وهي كتابة تراعي البعد الأنطولوجي الذي يعتبر الجسد مقرا للوجود وسكنا للذات

وفي تلك الأعمال الإبداعية الحديثة التي ترى في الجسد آلة للكتابة نرى الجسد هو الكل الكوني، والجسد الإنساني هو الرابطة بين الكل الكوني والكل الإنساني وكل منهما يتضمن الآخر، فالجسد الإنساني يتضمن البعد الكوني من خلال هذا (الوعي) وخبرة الوجود والكل الكوني يتضمن الجسد من خلال التاريخ.

وفي هذا النوع من الكتابة نجد الاهتمام بعناصر الجسم وأعضائه وما هي إلا وسيلة للكشف عن تشظي الإنسان وتناثره. وهذه النوعية من الكتابة تجسدت في كافة قصائد سيف الرحبي ونقرأها بوضوح شديد في قصيدته (قهوة الصباح):

في الصباح البكر

والنوم مازال أفقا مكتنزا بالمرايا

تمشي خطوتين، متعثرا بأحلامك

أحلام أنيقة عن مذابح

عن نساء بعيدات

السرير وحيد ومأهول بالريح

[من أي نجد أتيتِ هذا الصباح، أيتها الريح]

خطوة ثالثة تصلك بالمريخ

بعد أن تكون قد أفرغت النافذة

من البكاء

تجلس أمام الموقد بكف أصفر

الحيطان تبلع ريقها الجاف

الشمس تتسلل بين الشقوق

ذئبة وديعة

والركوة تغلي مثل مدينة يتشرد

سكانها في رأسك

ويتحدث دريدا عن علاقة بين المجاز والمرأة اللعوب (الذي هو نهاية في حد ذاته ولا يوصل إلى أي معنى) فالمجاز هو انحراف عن المعنى ويجعل التفسير مستحيلا.

وهو لعب اللغة الذي يشبه الغواية الجنسية التي لا هدف لها وهو حلم بالتجاوز ولكنه لا يتحقق أبدا وبالتالي لا يوجد معنى ولا إشباع ولا تفسير وإنما جوع دائم، وقد شبه دريدا التفكيك بأنه (كونتينيواس أورجازم cpntinuoys orgasma حالة قذف لا تنتهي ويتحدث بارت عن لغة مثالية تتسم بالسيولة الكاملة والانفتاح المطلق بحيث يتحدث المرء من خلال كلمات ذات مقطع واحد

هي أقرب إلى صيحات الفرح الجنسية ولا يتفوه المرء إلا بضمائر وكلمات مباشرة ولا يقول أي شخص سوى (أنا) و(غدا) و(هناك) وكلها تعبر عن حالة رحمية كمونية فردوسية يلتصق فيها الدال تماما بمدلولاته وتختفي فيه المرجعية المتجاوزة.

** جسد المكان:

القراءة النقدية لـ (منازل الخطوة الأولى) لسيف الرحبي (قراءة النص وإشعاعاته الممكنة) والتي تقوم على قراءة النص من الداخل بتفكيكه وتجميعه في أنساق وبنيات ثم اكتشاف ما وراء المعنى وما ينتجه النص من معرفة لا يتجاوز تأويلها حدود الإشعاعات اللمكنة التي يبثها النص نفسه باتجاه محيط دائرة النص مع الاستعانة بالخارج كذريعة من أجل تنوير النص وليس من أجل تفسيره لأن ماهية النص تختلف عن ماهية الخارج لاحظنا أن سيف الرحبي يقدم لنا كتابة مختلفة لا تقوم على آليات الخطاب القصصي التقليدي وإنما تقوم على تكثيف الشعور بمعناه (الفينومينولوجي) الذي يتضمن الحس والعقل والخبرة المعاشة ويكشف عن المعطيات المباشرة للشعور من خلال آليات الوصف السردي للمكان وما يحفل به من أشياء وبالتالي ينقل مواقف وخبرات لم يكن متاحا تقديمها من خلال نص تقليدي والبناء القصصي عبر هذه الآلية تبرز عبرها (الذات/ الرواي وهي متورطة في علاقات ملتبسة وغامضة ومتدرجة في ألوانها بين الظل والنور ولا تستطيع الذات أن تنحاز إلى لون من الألوان المتداخلة والكشف عن هذه المساحات الغامضة في علاقة الإنسان بالآخر وبالأشياء وبالزمن تعيد بناء وتركيب خبرتها المعاشة دون ادعاء بموقف ما فهو يدع الأشياء تكشف عن نفسها دونما مصادرة وبالتالي يدفعنا بعيدا عن الوقوع في تسطيح العالم من خلال فهم جاهز وإنما يسعى لاكتشاف أفق آخر لقراءة العالم لا ينطوي على المصادرة)(٨)

والذات في (منازل الخطوة الأولى) ليست هي الوعي وإنما هي علاقة تكوّنها وخبرتها المعاشة بالأشياء والبشر؛ والإدراكات البصرية فيها استثارات للدهشة

وآليات الكتابة لا تستسلم لمفاهيم سائدة وإنما تسعى للاكتشاف، والوعي هو أحد مستويات هذه الخبرة يشتبك مع السلوك أو الفعل الذي يتحرك من خلال شروط الواقع الممكن ورؤية سيف الرحبي هنا تكشف عن نفسها في تركيب النص وترتيب الكتاب ترتيبا قصديا وإنتاج الدلالة يكون من خلال المتلقي الذي يعيد بناء ما قدمه الكاتب على نحو يجعله مفهوما والقص الذي يبدو موضوعيا في سيرة الطفل العماني سيف الرحبي ليس كذلك وإنما هو يقدم الذات ليس على مستوى الوعي ولكن على مستوى الخبرة الحسية التي يتيحها تفتح الحواس المرهف على العالم.

(فالعالم هنا – بحضوره المكثف – يغزو الذات التي لم تعد فاعلة وإنما هي منداحة في العالم وملقاة فيه ولذلك نستشعر أنطولوجيا الكتابة ونحن نقرأ الوصف البصري لما يدور حول الذات أو تلتقطه حواسها فتفكر فيه تفكيرا بصريا) (٩)

ويعمد سيف الرحبي إلى استخدام آليات في الكتابة تخلق منطقا داخليا لهذا العالم الذي قد يبدو لنا بلا منطق ولم يستخدم سوى ضميرين هما المتكلم والغائب وكلاهما كان أداة الرواي للقص عن الذات ولحظتها المفككة فهو يرى المكان لكنه يشم رائحة البلاد التي يحن إليها ورغم بنية التفكك في النص إلا أنها تنضوي على وحدة.. وحدة مشاعر الرواي تجاه العالم فهو رد فاعل للأشياء التي تمارس سطوتها عليه وتشيد حضورها في داخله فهذا المنهج الفينومينولوجي في الكتابة يقدم ماهيات للذات.

والشاعر من خلال نصه استطاع أن يدخل الحرية في جسد اللغة وجسد المكان عبر بنيتين: بصرية ومتخيلة وهما بنيتان تتقاطعان وتتفاعلان فالبصر البشري يتفاعل مع المرئيات المحسوسة ويعيد تشكيلها في أنساق بنيوية صغرى والمتخيل هو بنية ثقافية وجدانية تقوم بتحويل المرئيات إلى أنساق كبرى يحكمها نسق بنيوي واحد هو المكان.

وهذا ما التفت إليه عبده وازن عندما رأى أن سيف الرحبي (يحاول أن يستعيد المكان الغائب عبر استحضاره لغويا وعبر تذكاره ورثائه أحيانا كما لو أن المكان أطلال يحلو الوقوف بها... يسترجع الأفكار والأحاسيس الأولى الصافية التي يثيرها الرحيل وينسجها في سياق شعري نديّ الملامس يمزج الأسى بالطرافة والوحشة يجد نفسه كما لو كانت جنازة ذكريات أليمة غالبا تتراكم وتتراكم يطويها النسيان ذكريات عن أرض أولى.

وعبر هذا النص الذي يتحدد بمظاهر التنازع حول الجسد الفردي للشاعر/ الإنسان في إطار تلك العلاقات القوية والملتبسة بطبيعتها وهو تنازع لم يكن يخلو من الحدة والعنف ونادرا ما تستعيد الكتابة خبرات الجسد في مرحلتي الطفولة والمراهقة نلحظ نقطة التقاء بين سيف الرحبي وادوارد سعيد في كتابه (خارج المكان) حيث علاقات التوتر الدرامي ونشاهد لعبة التجاذبات والرهانات التي تمحورت حول جسد الشاعر الطفل والمراهق من آثار قوية مؤلمة ساهمت دون شك في تشكيل وعيه المأساوي وبناء هويته الخاصة والقلقة ولا يبدو أنها كانت حاضرة بهذا المعنى في مجال وعيه واهتمامه لحظة المتابة رغم كثرة الشواهد النصصية الدالة على دورها المفصلي في هذا السياق.

(فالتعبيرات والمقاطع القصيرة أو المطولة نسبيا التي تستعيد خبرات الجسد وحكاياته بالكثير من أشكال الصراحة والجرأة نادرا ما تكون موضوعا للتأمل المعمق وتبدو المفارقة العميقة التي تعلنها الكتابة كلما ركزت على ماضي الجسد؛ إذ أن تلك الخبرات تفرض حضورها على الذاكرة لكن الذات الكاتبة تتجنب تحليلها في ضوء الفكر كما لو أنها تهاب الخوض فيها بشكل جدي)(١٠)

ونزعم أن إعادة صياغة تلك الخبرات والحكايات وبنائها في شكل مواقف درامية مختزلة يعبر عنها بأسلوب ساخر غالبا هو جزء من لعبة تمثيل أدبي تكشف التجربة بقدر ما تغطيها أو تزيحها رمزيا أو جماليا.

ولكن يبدو أن الشاعر لجأ إلى التمويه كتقنية داخل لعبة التمثيل الأدبي ولكن بغرض توظيفها على النحو الذي أشار إليه محمد جمال باروت والذي رأى أن التمويه عند سيف الرحبي مفاجأة للعالم وكشف عنه إلا أنه مفاجأة وكشف يتمان عبر تجربة لا تقول وضوحها إلا في الوقت الذي تقول فيه غموضها وبمعنى آخر لا تقول عناصرحضورها إلا في الوقت الذي تقول فيه عناصر غيابها وكأن الرحبي يتذكر العالم وكأنه يغمض عينيه في الوقت الذي يحدق فيه ويسائله عن معنى آخر له؟ وعن كينونة ممكنة يتجلى فيها.

** جسد اللغة:

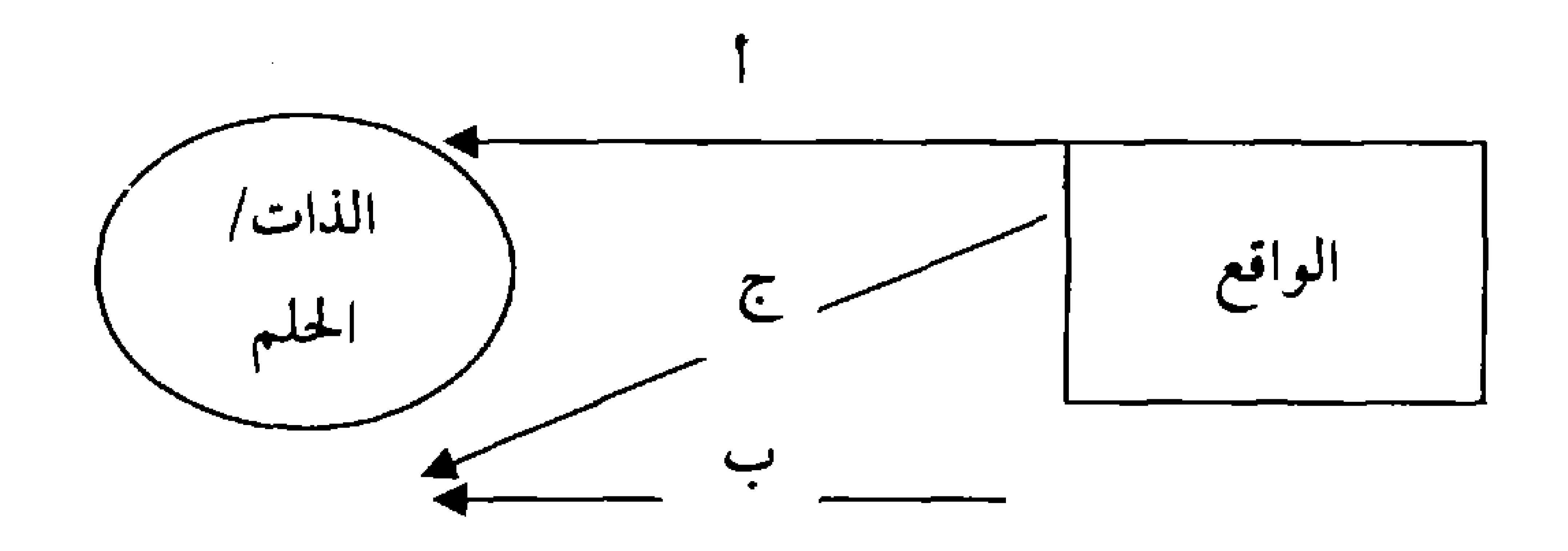
إن اللغة الشعرية هي أداة التحرير من الآلية التي يتم بها تثبيت عملية التلقي لا على الأشياء وإنما على الرسالة الناقلة ذاتها وهذا المبدأ الأساس (في تحرير الآلية يقوم بدور مهم في تكوين ما يطلق عليه (البلاغة المفتوحة) أي تلك التي لا تقتصر على الأنماط المتداولة المصنعة في الأشكال البلاغية وإنما تتجاوز ذلك إلى الاعتداد بكل ما يتمثل في النص باعتباره شكلا فالنص خلية/ جسد تتحرك من داخلها) (١١).

والديوان يقوم على خاصية المنولوج وهذه التقنية لصيقة بذات الشاعر وعالمه الداخلي الذي يرفض ويتواصل ويناقش من خلاله الخارج المحيط وهذه الجدلية تقوم على توجيه الخطاب لمخاطب/ آخر وإن كان الخطاب داخليا (فضمير المخاطب) المتمثل في (الكاف) أو(أنت) نراه يتخلل نصوص الديون ويمارس إشعاعه في جسدها اللغوي كما نرى في قصيدة (يوسف الخال): (أما زلت بهيئتك الأبوية/ تقرأ صحف الصباح/ وتحاور الأصدقاء؟/ ميمما وجهك شطر الغيب/ حكاية تقصها عليك الرياح كل ليلة/ ولا تنضب/ وما بين (غزير) وباريس/ كانت خطوتك الأخيرة/ تتعثر بالتمائم/ مسيحا يحمل كابوس الأجيال/ ويتحدث/ عن ما كان وما سيكون/ ماذا كان وماذا سيكون)(١١)

فالحركة الأولى في جسد النص تمثل خروجا مباشرا للحلم/ الذات القصيدة إلى الواقع وتلقيها صدمة المواجهة الأولى ثم العودة محملة بالجرح. وبمراقبة الدال في النص نراه بسيطا في بنائه إلا أنه مع القراءة التالية يتكشف تشكله الذي ينبني من حركات ثلاثة:

- خروج من الذات إلى الواقع مباشرة
- رجوع إلى داخل الذات مباشرة

هكذا:



وتبدأ الحركة الثانية بعد انكسار الذات على جدار الواقع وانشطارها داخليا فيبدأ (ضمير المخاطب – الدال المشع) في فعالياته لتحريك النص (ميمما وجهك شطر الغيب) ثمة تيمم نحو الغيب بعد الاصطدام بالواقع الخارجي ثم يحرك الدال المشع الوعي فيبدأ اكتشاف الأخطاء (كانت خطوتك الأخيرة/ تتعثر بالتمائم) أما الحركة الثالثة للنص فتبدأ استعدادا للعودة إلى الواقع مع بعض الحذر (مسيحا يحمل كابوس الأجيال).

وتؤسس منطقيا لغة الجسد والتفاصيل الحسية في مواجهة لغة العاطفة والمواريث القيمية والكتب التي كلما تخلى عنها كلما ازدادت معرفته بنفسه وتمكنه من مفردات لغة الجسد التي يبلور أبجديتها ويشيع استخدام لغة صيغة المضارعة في جل قصائد الديوان فتكسب الصياغة نوعا من الحضور الذي يحيل القصيدة إلى

حفل مترع بالحياة ويتعامل كونيا مع كل مفردات العالم المحسوسة من عناصر أولية كالماء والهواء والتراب أو طيور ونباتات وزهور وشجيرات وحشائش وحشرات ورياح وروائح وأضواء وكهوف وتضاريس الجسد ورائحته ولكنه وهو يستخدم كل هذه المفردات المحسوسة لا يني ينسج لنا تفاصيل عالم المجردات الثاوي وراءه ويكشف لنا عن جدل الموت والحياة وعن انشغال هذا الشعر بالزمن وهواجسه الزمن المجرد والزمن الحاضر معا.

**الجسد الصوفي:

لم ينظر الصوفي إلى الجسد كأداة لتحقيق النهم الجنسي وإشباع الرغبة وتحقيق المتعة أو اللذة الحسية التي تنتهي وتزول بانتهاء الفعل أو الممارسة الجنسية، وإنما نظر إليها في إطار الوحدة الأصلية وهو ما يعتقده أحمد الشيخي من أن الذكورة والأنوثة لا يكونان ماهيتين منفصلتين عن بعضهما البعض، إنما عنصران لجسد واحد هو الجسد الأصلي جسد آدم (الإنسان الكامل) الذي خُلق في البداية ثم حدث انفصام أولي داخل نفس الجسد فانشطر عنصرين: ذكورة وأنوثة.

فشرط وجود الرغبة الجنسية هو وجود فراغ داخل الجسد الأصلي، وهو الذي نتج بفعل انشطار ذلك الجسد إلى طرفين متمايزين.. إن شرط الفعل الجنسي هو انفصام بدائي حصل في الجسد لكل من الذكر والأنثى، ولذلك كان ذلك الفعل على الدوام نزوعا لتذويب وجود الذكر والأنثى المؤسس على الانفصال • وبالتالي فإن الفعل الجنسي حركة لعودة الجسم المنفصم إلى وحدته الأصلية البدائية.

إن حركة الأجساد في الفعل الجنسي تهدم الجسد الخاص لكل واحد منهما فالجنس هنا ليس انحدارا وسقوطا في عالم الشيطان ولا هو مبدأ من مبادئ السيطرة الذكورية على الأنثى بل يرفع الجسد الأنثوي إلى أعلى مرتبة في الوجود: مرتبة

الكمال الوجودي، لذلك يقول ابن عربي: [من عرف قدر النساء وسرهن لم يزهد في حبهن، بل من كمال العارف حبهن إنه ميراث نبوي إلهي]

لهذا جعل الصوفي النكاح عبادة للسر الإلهي، إنه يجمع بين العبادة والمتعة والافتتان: [كعبادة لأنه يجدد العلاقة بالألوهية، كمتعة لأنه يجدد العلاقة بالمرأة، كافتتان لأنه يجدد العلاقة بالطبيعة ومشاهد الجمال] من هنا يصبح الجسد الأنثوي قبسا من الجمالية الإلهية فشهود الحق في النساء أعظم الشهود وأكمله.

ونرى أن الجسد في الخطاب الصوفي يتبدى في صور ثلاثة:

- الصورة الأولى: يمكن النظر إليه بوصفه (حجابا مرحليا) حيث يبدأ الصوفي بالعزلة والزهد كشرط لشطب الجسد من منظومة التواصل وهو ما قال به (سعيد الوكيل) رغبة في الوصول إلى الحق وكما يتم التخلص منه في المعراج الروحي سعيا على المعرفة.
- والصورة الثانية: يمثل الجسد فيها (حجابا استراتيجيا) عندما يكون الصوفي بحاجة إلى الاستبعاد بالموت رغبة في الاتصال الأعظم.
- والصورة الثالثة: نرى فيها الجسد يتبدى لنا مماثلا للكون وتتجسد هذه المراحل المتتالية في نص (مرايا القفار) لسيف الرحبي: حيث تمثل بداية النص (الحجاب المرحلي): حيث نرى الشاعر/ الصوفي يبدأ بالعزلة والزهد كشرط لشطب الجسد من منظومة التواصل رغبة في الوصول إلى الحقيقة وسعيا إلى المعرفة.

[في القطارات التي تحملني دائما
إلى البعيد
وعبر مرايا قفار أفقية، نزقة
لا أكاد أتعرف
على وجهي الذي

خمشته طيور الهجرة]

ثم بدأ النص في الدخول إلى المرحلة الثانية (الحجاب الاستراتيجي):

[لكني حين أنزع قفازات الرؤية
عن حدقة الظلام
وفي الأنفاق السحيقة
للألم الإنساني،
أتجشم المسير ثانية
لعلي أرى ما لا تراه عين الصوفي
أو السندباد]

ثم تفضي هذه المرحلة إلى المرحلة الأخيرة التي نرى فيها الجسد يتبدى (مماثلا للكون):

[لؤلؤة أو امرأة
أو فكرة]
أو العدم الذي
تجرف وديانه
الجميع لحظة
صحو زائل]

** حساسية شعرية وذات منكسرة:

في بداية القرن العشرين ميزّ (أ.أ ريتشاردز) بين خطاب العلم المرجعي والخطاب العاطفي للشعر ورأى أن لغة العلم تمنح حقائق افتراضية عبر علامات تتجاوب على نحو وثيق مع الأشياء التي تمثلها بينما تحتوي اللغة العاطفية للشعر على (شبه مقولات)/ ارتباطات لغوية تبدو اشبه بالمقولات حول العالم قصدها النهائي إثارة نوازع القارئ العاطفية.

ولكن ظلت هذه المقارنة التي أجراها ريتشاردز مكشوفة أمام هجمات الفلاسفة والنقاد الوضعيين وقام النقاد الجدد من أمثال آلن تيت وكلينث بروكس بنقض خيوط نظرية ريتشاردز وخلصوا إلى أن المعنى السياقي المحض للقصيدة ليس افتراضيا ولا حدسيا بالمعنى المثالي وهو يمكن أن يكون تجربة وليس مجرد مقولة عن تجربة أو مجرد تجريد مستمد من تجربة.

إضافة إلى ذلك فإن المعنى يؤسس التجربة الأدبية بوصفها تشارك ذوات ورغم أن المعنى يعتمد بوضوح على إدراك القارئ للعمل فإنه يتعالى على الحدود الذاتية لفعل القراءة المعزول من خلال (إعطاء وجود فعلي) لجزء على الأقل من (المفوم المثالي)الذي يشترك فيه كل من القارئ والمؤلف

لذلك فرغم أن المعنى الأدبي لا يمكن أن يقارن مع أي مقياس خارجي فإنه يمكن ان يكون مشتركا ويعاد إنتاجه باتساق ضمن حدود المخزون الخاص بكل قارئ من الصور والترابطات.

وهذا الجانب القابل لإعادة الإنتاج في المعنى هو ما يجعل الاتصال اللغوي ممكنا وهو رأي ردد صداه هيرش الذي جادل بأن إمكانية تأويل (صحيح)للعمل الأدبي نفسها تعتمد على رغبة القراء في قياس قراءاتهم مقابل(المبدأ المعياري)لمعنى المؤلف.

وجاءت هذه المداخلة كتوطئة لدراسة النص/ اللغة الشعرية عند سيف الرحبي تلك اللغة التي يفترض لها في الحالة الإبداعية أن تكون جديدة ومختلفة ومتجاوزة في آن بل هي وشيج من نسيج النص/ المخاض الإبداعي المتسم بالفرادة حيث ساهم الشاعر في فك إسارها من أغلال أثقلت جسدها عبر قرون طويلة وعمل على إزاحة لتفريغ المفردات الشعرية من مضامينها القديمة وإعادة شحنها بنسق معرفي حداثي جديد حداثة يراها يوسف الخال انفجارا للوعي والحساسية الجديدة في تعبيرهما عن شقاء الإنسان في غربته ومنفاه.

وإذا حاولنا تبسيط فكرة (الحساسية الجديدة) في شعرية سيف الرحبي نراها بتعبير ادوار الخراط (ظاهرة) لها جانبان: الأول: أنها نقلة أساسية في الرؤى والمفاهيم وطرائق النظر إلى الذات والعالم وهي نقلة أساسية في أشكال التقنيات الفنية وطرائق التعبير والجانب الآخر فهو يرتبط بنقلة أساسية في التطور الاجتماعي والتاريخي.

أما عن حداثية نصوص سيف الرحبي فمرجعها إلى أن تلك النصوص محملة بخطابات نقدية واضحة وقد يعجز النقد في أحايين كثيرة أمامها فيقف مكتوفا في مواجهتها لا يمكن أن يضيف إليها شيئا لأنها قصائد ونصوص تقدم خطابا واضحا ميسورا قابلا لأن يُقرأ من قاعدة عريضة من الناس وأن يفهموه وهو في الوقت ذاته خطاب ملتزم بالشروط المعرفية دون أن يهبط أو يبتذل المعرفة ممسكا بمحاور ثلاثة هي في رأيي حارس النص (الفرادة والوعي والرسالية) والرحبي يدرك أنه يخاطب متلقيا واعيا ويحاول عبر نصوصه أن يقيم علاقة صحية معه من غير أن تشحب ذاته أو يقدم تنازلا فنيا إنه باختصار يأرب أن يلج عالم المتلقي من خلال ذاته هو فيلتصق معه ويحاوره وينال إعجابه من غير أن يتملقه.

وكأن سيف الرحبي قد استوعب الدرس من صاحب كتاب (الشعر كيف نفهمه؟) فاستحضر متلقيه تحت مظلة النص ولقنه طقوس الدرس الشعري

الأربعة: (إنسانية الشعر-الدور الاجتماعي للشعر- غائية الشعر - التواصل مع الآخرين)

ويرتبط النص الشعري عند الرحبي بعدة ظواهر لغوية وخاصة التكرار المرتبط كثيرا بأدوات الشرط والنداء وكان الهدف منه توجيه الإدانة إلى الذات الشاعرة والآخر غير أننا نجد أنفسنا أمام مستوى لغوي كامل بسيط في مفرداته ومما يحسب للرحبي جرأته على استخدام هذا المستوى دون خوف في الوقوع في الركاكة أو في هوة الازدواج اللغوي غير المتآلف.

وفي مقابل هذا المستوى اللغوي قدم الشاعر مستوى لغويا آخر يمكن تسميته بمستوى (اللغة المثقفة)وهو يعتمد على التراث المقدس حيث يأتي بالتضمين والإحالة إليه وهذا الاستلهام بالصورة التي رأينها يدل على وعي الرحبي بما يفعل وقدرته العالية على التعامل مع التراث وتوظيفه.

إلا أن المستوى اللغوي الثاني رغم شدة اعتماده على التراث المقدس إلا أنه يتسم بسمات أخرى مثل: اعتماده على التكرار لتأكيد المعنى وقدرته على استخدام الصورة في أحيان كثيرة غير أن العيب الرئيس في هذا المستوى اللغوي هو كثرة الجمل الخطابية الطويلة مع عدم تخليها عن الصورة التي انتشلت الجملة الشعرية من الانزلاق في الابتذال والافتعال.

وهناك ظاهرة أخرى تتسم بها اللغة الشعرية عند الرحبي وهي (المنولوجات) الطويلة وإن شئنا الدقة قلنا إن النص مونولوج واحد طويل مقسم على عدة أصوات (نص ينفتح على (الكلام) ليعزز ضرورة الإصغاء ويوفر للعين ألبوما من صور غابوية) إنها (رغبة الشاعر في استدراج فضاء الوحشة إلى مجال التخيل للتخفيف من حدته مع ركون إلى صوفية حديثة تعيد التأمل في العناصر الأولى للكينونة الضائعة.

وتلك الكتابة الشعرية التي يأتيها الرحبي (من مناطق الغرابة الفالتة من أسر النسيان) تدفعنا لإعادة طرح سؤال يمنى العيد: هل كان ما آل إليه المتخيل الأدبي مشروطا بدمار الواقع المرجعي؟ إنه سؤال بدهي سؤال قد يتبادر إلى ذهن البعض

لذا نسارع إلى القول بأن مسألة العلاقة بين كتابة تحاول حداثتها وواقع يخسر تحديثه المدني ليست مسألة علاقة سببية على قاعدتها يتكامل الأدبي بنقصان المرجعي أو بدماره بل هي مسألة مفارقة تتعزز معها فاعلية العامل الثقافي عامة والأدبي خاصة وتستعيد جمالية المضمون مكانتها وضرورة تشكلها المختلف.

إنها الهوة التي تتعمق بين الفكري والمادي بين المتخيل والواقعي وتولد نوعا من الاستلاب يعيشه تاريخنا الحديث ونعيشه نحن أبناء هذا التاريخ الدائبين على صنعه نعيشه في واقعنا المغرّبين عنه. نسعى لصون ذاكرتنا الجماعية ونتسلح بثقافي أدبي نردم به الهوة ونعيد إلى حياتنا توازنها المفقود.

سأنام وأترك كل شيء للريح
النابحة أمام بابي
سأترك القلم والسجائر والمنفضة
الملأى بفيالق المغول وهم
يغتصبون السبايا في/ مدن الذاكرة
سأنام وأترك كل شيء للريح
والمطر الراعد وهو يقرع نافذتي
طوال الليل ويتسلل إلى نومي
مثل كابوس هائج أو رحمة إلهية

وإذا كان سيف الرحبي يتخذ من قصيدة النثر منطلقا إبداعيا لكتابته فذلك لأنها أكثر الصيغ - حسب تعبير علوي الهاشمي- نزوعا نحو الحرية المطلقة واللا

تشكل مما يجعل الارتباط مفقودا بينها وبين أية بنية تركيبية قارة أو متشكلة يمكن رصدها ومعاينتها لأنها تنتمي إلى حيز الروح والحركة والوظيفة والتكوين والداخل ومن ثم فنصه الإبداعي يتميز على ما سبقه من أشكال شعرية بمظهر تفجير (الخصائص الصوتية) على مستوى كل من المفردة والجملة أو التركيب نظرا لما تتسم به من حرية كافية لأن تجعل الذات الشاعرة تتجه نحو الداخل التكويني وتركز على وظائفه الخاصة بدلا من الانشغال بالأطر الخارجية ومعاناة القيود الشكلية والصراع مع التقاليد الشكلية الجاهزة.

وقد أتاح لها ذلك التوجه التكويني نحو العمق الداخلي الخاص فرصة إبراز الخصائص الصوتية التي تنطوي عليها المفردة اللغوية وتفجيرها في الاتجاه الذي يتطابق مع دلالتها التعبيرية الجديدة مما ينتج عنه طابع موسيقي متميز وهي سمة يلتقي فيها مع الشاعر علوي الهاشمي في الجانب الشرقي من الوطن العربي المنكفئ على ذاته المتورمة بسرطان الحداثة الشكلانية.

الفجر ينصب متاريسه
أمام غرفتي
وأنا أعزل إلا من كلمات
تحلم بالخروج
سأكون وحيدا كالعادة في مواجهة
جيوش النمل والسلطعونات
وأنواع الطيور وهي تسبح بأفراسها
في الضوء
وحيدا وأعزلا
لكن قبل أن يبدأ الاشتباك
عليّ أن أشيد قلعة

من عروق الأحياء
وأشحنها بالبارود

فهذا النص يشير بدرجة عالية إلى البنى السائدة في الثقافة العربية في بعديها التوالدي والتزامني وإشارة إلى حركة الانقسام والتوحيد كسمة جوهرية لقصيدة الحداثة وهي تمثل تقويضا وتفكيكا ثم إعادة تركيب وتصنيف للعالم وتنقل الوجود من حالة الثبات إلى كينونة في الحركة الدائبة من حالة تنتصب فيها الحدود التصنيفية الحادة بين اشياء العالم ومكونات التجربة إلى صيرورة إلغاء لهذه الحدود يكون كل ما فيها قابلا للتغير والتحول والاقتران مع الانفكاك وبهذا المعنى يصف كمال أبو ديب هذا التطور بثورة تصورية فنية جذرية وهي ثورة جديدة على الثقافة العربية في تكوينها الرسمي الموروث.

**الحساسية الجديدة:

يعد سيف الرحبي أحد الشعراء الحداثويين الرواد في الوطن العربي عامة وفي منطقة الخليج بخاصة وكتابته تنتمي تصنيفا إلى شعرية الحساسية الجديدة ومجايلة على حقبة السبعينيات ومن أهم إصداراته التي لاقت إعجابا نقديا: (نورسة الجنون) و(الجبل الأخضر) و(أجراس القطيعة) و(رأس المسافر) وعمله النثري: (ذاكرة الشتات.(صوته الشعري مملوء بغصة ومرارة يؤلمه واقعنا العربي المتشظي ومن بعيد يرى شعوبنا العربية تتاقطر عبر الصحراء بحثا عن كسرة خبز ويرى أمه ممدة على سرير أبيض، وطحالب سوداء، ومايشبه نباح الكلاب.

حداثوية سيف الرحبي تنبع من انتمائه إلى شعرية الحساسية الجديدة التي تقوم على (تنوع الرؤى واختلافها وتقاطعها مع شعرية جيل الخمسينيات والستينيات)..

ومع تحول في مفهوم الذات والنظر إلى العالم مع تغير التقنيات الفنية للقصيدة تبعا للتطور الاجتماعي والتاريخي بكل مظاهره وليست فكرة شكلية فحسب.

وقال عنها يوسف الخال): إنها انفجار الوعي والحساسية الجديدة في تعبيرهما عن شقاء الإنسان في غربته ومنفاه وليست حداثة افتعال، ونقرأ ذلك في لغة شعرية متميزة وسط فوضى الهويّات الشعرية السائدة) تتبدى هذه الحساسية الجديدة طاغية في ديوانه (مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور) الذي يقول فيه: (أيها الأصدقاء الموزعون/ في الجهات الخمس/ في هذا ليوم عليّ أن أفرغ رأسي/ من شمسكم اللاهبة/ أن أوقف هذا الهجوم البربري/ على حديقتي/ لكن أية فائدة) فالقارئ لتلك المقاطع البسيطة من قصيدة (صباح مخطوف منذ البداية) يرى أن هذه الحساسية الجديدة عند سيف الرحبي انقلابية على قواعد الإحالة إلى الواقع وبتعبير ادوارد الخراط: هي تكسير للنمط السردي المتسلسل التقليدي وتحطيم للترتيب العقلي المنطقي للعمل الفني حيث الولوج إلى عالم الحلم والاستفادة بالتداخل الزمني إضافة إلى الاعتماد على الحوار/ المنولوج الداخلي (لكن أية فائدة؟ صباح مخطوف منذ البداية/ عُمر مُصادر/ أصواتكم تحرق خرائب المدن/ بعبث الدوار اليومي/ وتحرث أرخبيل السنين/ عليّ أن أبدأ/ أبدأ ماذا؟ (إنها حساسية جديدة ديدنها تفجير طاقات اللغة والاستغناء عن السياق التقليدي في التعبير مما دفع المحرر الأدبي لمجلة (اليوم السابع) للإشادة بها فذكر أن سيف الرحبي يأتي الشعر من مناطق الغرابة ويوقع صوره وتخيلاته كما النيازك توقع حضورها الملغى سلفا كل كلمة عنده كأنها فالتة من أسر النسيان تضوع فجأة ثم تختفي لتتركك تتعقب أثرها.. هكذا بخاتم الشعر السحري يحوّل ما لا يتحوّل ليعيد ابتكاره من جديد (تمشي خطوتين، متعثرا بأحلامك/ أحلام أنيقة عن مذابح/عن نساء بعيدات/ السرير وحيد ومأهول بالريح).

والواقع أن حداثوية سيف الرحبي وحساسيته الشعرية لم تأت من فراغ أو مُخلّقة ومهندسة ورائيا إنها ممتدة بجذورها إلى القدماء ومقتطفة من حدائقهم

وظهرت في امتزاج وعيه الحسي بما يتجاوزه لتتحول شعريته إلى تساؤل لا إجابة له وليست تحطيما للنسق التقليدي.

وربما حدث ذلك بوعي الشاعر المتقد والمتحرر والمتجاهل لخرافة الشكل والمضمون ولايزال يرى نفسه داخل الزمن وليس خارج إطاره؛ فعله الشعريّ لا يُؤرخ أو يقول الثورة وإنما يساهم في (تثوير) الفن الشعري داخل حركة الواقع) كلما أطلق جمُال حداءه في نزوى/ أو سعل حقل في دمياط/ يرتجّ لهما قلب المسافر في طنجة/ أين أنت يا نجمة أعضائي الواهنة/ غوايتي الأخيرة/ في هذه الدجنة الباكية إنها حداثوية تسعى غالبا إلى تحقيق نظام للقيم لا يتحقق قط ولا يتخذ شكلا نظاميا قط وبتعبير ادوارد الخراط حداثة تتجاوز التاريخ وليست نسقا مستقرا يمكنت الخروج عليه تخترق حصار النمط وتكسر القالب المتعارف عليه.

واللغة في هذه الحداثوية ذات الحساسية الجديدة عند الشاعر ليست غير أداة ذات طبيعة نوعية تؤدي إلى استقامة مفهوم الشعر الذي لا يخضع لقانون المعمار الخارجي المفروض بحيث تصبح القصيدة - كما في رأي سوزان برنار - شكل شعري لفوضوية محررة في صراع مع القيود الشكلية ونتيجة لإرادة تنظيم فني يسمح لها أن تتخذ شكلا وتصبح كائنا.

وتظل اللغة - في نظر البعض - رغبة لدى الشاعر في استدراج فضاء الوحشية إلى مجال التخييل للتخفيف من حدته مع ركون إلى صوفية حديثة تعيد التأمل في العناصر الأولى للكينونة الضائعة بين الترحال والترحال (في الصباح عندما أستيقظ/ يستيقظ العالم في رأسي/ بكائناته وزعيقه الذي يهرس العظام/ أغادر غرفتي التي تشبه كهفا مليئا/ بالقتلى(ولذلك سيظل شعر الرحبي وحداثويته وحساسيته (نصا) ينفتح على (الكلام) ليعزز ضرورة الإصغاء ويوفر للعين ألبوما من صور غابويّة كما قال المحرر الأدبي لصحيفة)أنوال المغربية.(نصا واحدا) يسير من الاستيقاظ إلى النوم جارفا معه انهيارات كثيرة تأخذ لها بين اللحظة والأخرى اسما وإشارة جديدة لكن مع ذلك يبقى فحيحا واحدا لنفس الكوابيس (أمشي

أحس أن تحت قدميّ/ سماء تضطرب بكامل ضحاياها/ وفوق رأسي أرض توقفت عن الدوران).ومازال الرحبي يعيش في المنطقة الوسطى بين المنطق والخرافة وكلماته طيور أسطورية تحترق في عين اللغة ثم تولد من جديد لتحلق فوق ذواتنا الأسيرة في جحيم الحرف والطامحة إلى جنة المعنى وفردوس الصورة تعبر فوق انكساراتنا لتعيد تشكيل العالم وفق رؤيتها رغبة في فضحه ومحو قبحه الذي ارتسم في عيوننا العربية وانطبع على صفحة وجوه أطفالنا يوميا على شاشات التلفاز التي يئست من سباتنا الطويل!!!!

*** الهوامش والمراجع:

١- معجب الزهراني – الجسد الخاص وتشكل الهوية – مجلة فصول ص ٢٣٠ عدد ٦٤/ ٢٠٠٤

٢- جون ديوي – البحث عن اليقين – ت أحمد فؤاد الأهواني – هيئة الكتاب ص ٣١ – ١٩٩٥

٣- محمد عبد المطلب – تقابلات الحداثة – بحوث مهرجان القاهرة الأول للشعر هيئة الكتاب – ص ١٥٩- ١٩٩٣

٤- حياة الرايس – جسد المرأة من سلطة الإنس إلى سلطة الجان – دار سينا – ص ٧٧- ١٩٩٥

٥- ديفيد لوبرتون – أنثروبولوجيا الجسد والحداثة – ت محمد عرب صاصيلا – المؤسسة الجامعية بيروت ص ٢٢٢/ ١٩٩٣

٦- أحمد الشيخي – المرأة العربية بين حضور الجسد وغياب العقل – مجلة فكر ونقد – عدد ٦٣- ص ١٠٢ نوفمبر٢٠٠٤

٧- د. رمـضان بسطاويـسي – صـورة الجـسد في الإبـداع – أخبـار الأدب عـدد ١٩٩٥/١٢٨

٨- د. رمضان بسطاويسي – الظل والـضوء – مجلـة إبـداع – عـدد ٣ مـارس ص ١٩٩٣ /١١٨

٩- المرجع نفسه ص ١١٩

١٠- معجب الزهراني مرجع سابق ص ٤٦

١١- مرسي يحي – الدال والمشع – مجلة الشعر – عدد ٩٦ ص٨٦/ خريف ١٩٩٩

١٢- سيف الرحبي - مدية واحدة لا تكفي – المطبعة الشرقية ١٩٨٨

١٣- أحمد الشيخي – الجسد الـصوفي – مجلـة فكـر ونقـد – عـدد ٦٣ نـوفمبر ص ٢٠٠٤/١٠٢/١٠١

الإبيجراما العُمانية

يسعى الفصيل الجديد من شعراء قصيدة النثر العمانية سائرين على درب رائدهم سيف الرحبي، إلى كتابة قصيدة متمردة على نمط الشكل تتقدمهم على مستوى التجربة النسوية: ريم اللواتي وبدرية الوهيبي وفاطمة الشيدي، وسميرة الخروصي، وعلى المقلب الآخر نجح أيضا كل من زهران القاسمي وناصر البدري في كتابة نص ينتمي إلى فئة قصيدة (الإبيجرامات) وهي جنس أدبي قد تغيب بنيته الفنية عن ذهنية هؤلاء الشباب لقصور في حركة النقد والمثاقفة في السلطنة غير أننا نعتقد أن هذا النوع من الفن تسرب إلى إبداعاتهم الشعرية عبر القراءة المعمقة لمنتوجات قصيدة النثر العربية والغربية، والتوغل في النصوص المترجمة فكتبوا نصوصا تعتمد التكثيف في بناء الجملة الشعرية، وعمدوا إلى بناء معمار قصائدهم على المفارقة بالاتكاء على المجاز وتدوير الدلالة والاستناد إلى خلفية ثقافية مزركشة بخيوط حضارية متنوعة ومنسوجة في قماشة النصّ تشتغل على الشكل كثيرا بغية التجديد، وترويض الفكرة، واستيلاد المعنى، وإعادة نحت الألفاظ وكأنها عجينة طيّعة التشكيل كقطعة صلصال على دولاب صانع الخزف، ويخيطون العبارة في ثوب جديد، وأحسب هذا الفصيل ـ من الأصوات الشعرية النادرة في مسيرة قصيدة النثر خليجيا وعربيا.

الإبيجراما اصطلاحا

كلمة إبيجراما Epigram مفردة يونانية قديمة مركبة من مقطعين هما (epos) و(graphein) ومعناها (كتابة منحوتة على أثر، أو تمثال) وتعني أيضا: التدوين والنقش على شواهد قبور الموتى إحياء لذكرى المتوفى، ومن نماذجها أيضا نمط

الكتابة على قواعد تماثيل المشاهير والقواد والفلاسفة، وتسطير عبارات قصيرة ومقاطع شعرية على جدران المعابد تتضمن حكمة أو فلسفة أو رثاء.

وقد برع في هذا الفن الشعري أوسكار وايلد، والشاعر الإنجليزي بوب، والكاتب الأمريكي مارك توين، وعربيا لم يظهر هذا النوع كجنس شعري يتميز بالجدة والطرافة إلا في كتاب (جنة الشوك) لعميد الأدب العربي طه حسين وتجربة الشاعر المصري د. عز الدين إسماعيل في ديوانه (دمعة للأسى.. دمعة للفرح)، وتجربة فاروق خورشيد، والشاعر السياسي أحمد مطر في ديوانه (لافتات)، وعراقيا تميز به من جيل الرواد بلندا الحيدري، وعبد الرزاق الربيعي أحد قامات الشعر العراقي في الثمانينيات من القرن العشرين وخليجيا وتحديدا على مستوى تجربة قصيدة النثر في سلطنة عمان نجح شعراء قصيدة النثر (سيف الرحبي وتلاميذه) في تأسيس قصيدة إبيجراما جديدة تتكئ على المفارقة غير المتوقعة، والعبارة المكثفة، والسخرية اللاذعة، والحكمة المستندة إلى رؤية فلسفية والمؤطرة بسياج عقائدي، ومرجعية تراثية.

والإبيجراما في الشعر العماني المعاصر قصيدة قصيرة تعتمد في بنيتها الفنية على العبارة المركزة والفكرة الموجزة، وكثافة المعنى، والاتكاء على استراتيجية المفارقة، وقد تتشكل أحيانا من جزء من القصيدة، يتمثل في سطرين أو رباعية دون أن يكون لها كيان مستقل على نحو ما نقرأ كثيرا في قصائد (سيف الرحبي، وفاطمة الشيدي) - وقصيدة الإبيجراما بتعبير الشاعر الإنجليزي كوليردج - قصيدة ذات كيان مكتمل وصغير (ناصر البدري، وزهران القاسمي)، جسده الإيجاز، والمفارقة روحه (ريم اللواتي، وبدرية الوهيبي، سميرة الخروصي نموذجا)

◆◆معمار الإبيجراما◆◆

استنادا إلى تعريف الموسوعة البريطانية الحديثة فإن الإبيجراما هي (كتابة إبداعية تصلح للنحت على أثر، أو تمثال) وفي مرحلة متقدمة أصبح المصطلح يطلق على (كل سطر نثري، أو بيت شعري قصير، مشحون بالمعاني والدلالات

الفلسفية، ويشير إلى مبدأ أخلاقي)؛ على نحو ما نقرأ في نص بعنوان (شفاعة) للدكتورة فاطمة الشيدي:

[أشعلي سرجهم المبهوتة بالشك
وسعي حدقاتهم الضيّقة للنور
كمّمي أصواتهم المبحوحة بالغناء
وكوابيسهم المتنملة من فرط الموت
شمسي جراحهم كي لاتتعفن]

ولابد من توفر علاقة وثيقة الصلة بين عنوان الابيجراما والنص شريطة أن يكون العنوان دالاً ومعبرا عما يحويه النص من فكرة مكثفة، فهو بمثابة المؤشر الدلالى الأول للدخول إلى متن النص، وتكمن المفارقة فى المقطع الأخير من الابيجراما.

على نحو ما نقرأ في أحد مقاطع قصيدة حديثة لريم اللواتي بعنوان (تراميسو عاطفي)

[فنجان اكسبريسو
جريدة الأيام
كرسي منزوٍ في كوستا
رسائل مسروقة
هي كل قصتنا!]

وقد اتكأ هذا الفصيل من الشعراء العمانيين الشباب على بنية ومعمار قصيدة النثر في كتابة إبيجرامات شعرية متنوعة، وهنا امتيازها الفريد وطبيعتها "الخلاسيّة"، ووفقا لتعبير (كاظم جهاد) فقد جاءت هذه القصيدة لتجمع بين فضائل كلا

النّوعَين. من الشعر أخذتْ احتفاله العالي بلعب الـدوالّ، وأنعـشته بقـدرات النثـر على قول ما لا يقوله الشعر "المحض"

فلنحاول أن نقرأ هذا المقطع لـريم اللـواتي أكثـر مـن مـرة لنكتـشف الطبيعـة الخلاسية للإبيجراما الحديثة.

[الشوك الذي زرعته في وجهي
بدأ يكبر
لا تجرح يدك!]

فمع تجاوز الرّومنطيقيّة والإيغال في زمن الحداثة، أصبح الشاعر يـضيق ذرعـاً بحدود البيت الشعريّ من جهة، وبعجز الشعر "المحض" أو "الصّافي" عن احتـواء كامـل التجربة الإنسانيّة. ثمّة دائماً "مناطق" من التجربة وظلال من المعاني لا تُقال إلاّ نثراً، وما تطمح إليه قصيدة النثر هو توسيع النصّ الشعريّ بحيث يستقبل هـذه "المنـاطق"، ولكنْ بالعمل دائماً تحت سيادة الشّعر وهيمنته شبه الكليّة. وهو ما تقع العين عليـه كثيرا في إبداعات سيف الرحبي:

[لقد تعب الحائط من السفر...
عندما يمشي الجسد
في الظلام تغادره
روحه وتتحفز خطاه]

لقد كتب سيف الـرحبي وتلاميـذه قـصيدة (الإبيجرامـا) النثريـة في تجلّياتهـا الكبرى المعروفة: وجازةً وتشظيًا وغناءً مضادًا أو آتٍ من على بُعد، وسردا تكسيريًا عن عمد، ومجازفة بالمعنى تقذف بنا مراراً في أقاليم الـلاّ معنـى أو المعنـى المُفـارق، وتُخرجنا من العالَم المعهود لنكون في غمار عالَم آخر أو لا-عالَم. فقـصيدة النثـر، وهذه سِمة هامّة، لم تقمْ لترفع النثر إلى مصاف الشعر كما يتوهّم البعض، بل لتفتح

الشعر على ضدّه الحيويّ ولتشحنه بطاقات لا يتوفّر عليها هو وحده. وعلى هذا النّحو يكون لقصيدة النثر فلسفة فعّالة وجماليّة ضمنيّة، فهي تتطلّب من مُمارسها القدرة على تشظية التجربة واتّخاذ مسافة منها، وعلى مضاعفة أناه الدّاخليّة وتحويل الزمن إلى فضاء.

** تفكيك الإبيجراما**

جاءت قصيدة الإبيجراما على يد سيف الرحبي وتلاميذه الشباب وخاصة تيار التجربة النسوية (ريم اللواتي، والدكتورة فاطمة الشيدي، وبدرية الوهيبي، وسميرة الخروصي) في قوالب وتشكلات نثرية عديدة خضعت في كتابتها لطبيعة التجربة الشعرية والمراوغة الفنية (اللعبة/ المتاهة) التي يمارسها هؤلاء النسوة والرفيقان: (زهران القاسمي، وناصر البدري) على القارئ؛ اتكاء على تعريف النص عند جاك ديريدا حيث (لا يكون نصا إلا إذا أخفى عن النظرة الأولى قانون تركيبه وقاعدة لعبته، وهو يظل لا مدركا على الدوام).

وفقًا هذه الاستراتيجية لابد أن يسعى التفكيك النقدي عبر قراءته لقصائد الإبيجراما عند شعراء هذا الجيل إلى تحرير عمل المخيلة وجعل العملية النقدية موضوعية التأسيس لمواجهة (ميتافيزيقا الحضور) التي تكوّنت بفعل (التمركز حول العقل) المعتمد في حقيقته على (التمركز حول الصوت) أي العناية بالكلام على حساب الكتابة.

فالاشتغال على (ثنائية الحضور/ الغياب) عند جاك دريدا من خلال فهم العلاقة الجدلية بين هذين المستويين في جسد خطاب قصيدة الإبيجراما العمانية التي انتجها الشعراء الشباب يجعل (الحضور) حسب التفكيك (رهينة مرئية)، و(الغياب) ظلاله الكثيفة العميقة الغائرة، المحيط المضطرب المتسع الذي لا قاع له ولا شواطئ، وهو المدلول الذي ينطوي على خاصية الانفتاح المستمر على القراءة).

وفي إطار هذه اللعبة - (لعبة الإخفاء والتجلّي) - (فالنص في قصيدة الإبيجراما في إبداعات هذه الثلة من شعراء عُمان (لا يقول الحقيقة، بل يخلق

حقيقته) ومن ثمَّ فلا ينبغي التعامل مع النصوص من خلال ما تقوله أو بما تنص عليه وتصرح به، بل (بما تسكت عنه ولا تقوله، بما تخفيه وتستبعده).

إذن (لا شئ خارج النص)؛ وهنا نختلف مع الدكتورة فاطمة الشيدي في إطروحتها للدكتوراه (فلا معنى مطلقا خارج النص) وتشكل هذه العبارة أساسا من أهم أسس النظرية التفكيكية/ التقويضية، ومعنى ذلك رفض التاريخ الأدبي التقليدي ودراسات تقسيم العصور ورصد المصادر لأنها تبحث في مؤثرات غير لغوية وتبعد بالناقد عن عمل الاختلافات اللغوية.

ونعتقد بأن الغوص في الدلالات وتفاعلاتها واختلافاتها المتواصلة يُعد معادلا للكتابة، فمن حق كل عصر أن يعيد تفسير الماضي ويقدم تفسيره الذي يرسم طريق المستقبل، فالتفسيرات أو القرارات الخاطئة المنحازة هي السبيل الوحيد لوضع أي تاريخ أدبي بالمعنى التفكيكي.

** قوالب الإبيجراما**

لقد خرج شعراء النثر – العمانيين - في كتابة قصيدة الإبيجراما عن الشكل (اليوناني والبطلمي القديم)، و(المصري\ العربي الحديث) إلى قوالب جديدة تموضعت فيها قصيدة النثر الحداثية متلبسة بأثواب شرقية تارة وفي أحايين كثيرة تتزيًا بأثواب غربية تجاري الثورة على الشكل التقليدي للقصيدة الجديدة وتقع غالبا في سبعة أشكال في حين وضع هؤلاء الشباب قصيدتهم النثرية في تسعة أشكال رصدها النقد التطبيقي وبقراءة المنتوج النثري والإبداعي لشعراء قصيدة النثر في سلطنة عمان وقع نظرنا على تحقق غالبية الأشكال لدى شعراء هذا الجيل وهي (القصيدة السيرة، والقصيدة اللقطة، والقصيدة الوصفية، والقصيدة الشذرية، والقصيدة الطرفة، والقصيدة الحكاية، والقصيدة اللوحة، والقصيدة الغنائية ذات الأدوار والمقاطع، والقصيدة الحوارية المسرحة) وهذان النوعين الأخيرين برعت فيهما ريم اللواتي والدكتورة فاطمة الشيدي.

غير أن هذا الجيل من الشعراء رهن نفسه وطاقاته الإبداعية من أجل قضية التجديد في الشكل وخاصة سيف الرحبي وريم اللواتي التي تحشد في دواوينها أشكال لا حصر لها من خرائط قصيدة النثر، وربما يرجع ذلك لترحالها المتواصل إلا أن هذا الجيل من الشعراء أسقط من حساباته قضية التنظير النقدي لإبداعاتهم، أو حتى مجرد الاهتمام بتكوين جماعة شعرية رغم اشتغال بعضهم بالنقد (فاطمة الشيدي نموذجا) إلا أنهم ليسوا على (قلب رجل واحد)، (تحسبهم جميعا وقلوبهم شتى) هذا بالإضافة إلى عجز بعضهم عن مقاومة الرغبة الجموح في كسر مثلث التابوهات الشرقية (الجنسي والديني والسياسي) وقد وقع جلهم في هذا المطب الاصطناعي الذي تسرب إلى الساحة العربية من مخططات (عولمة الثقافة) باستثناء سميرة الخروصي وهو ما لا نوافقهم عليه وبخاصة في محاولاتهم الدؤوب لكسر التابو الديني وجعل الجسد مركزا للفكرة (ريم اللواتي وناصر البدري نموذجا).

أولا- الإبيجراما السيرة:

(وهي التي عمد البعض إلى توظيفها في بناء متعدد، ومركب، وإلى التوقف عند لحظات أو عهد في السيرة الشخصية) وقد برع في هذا الاتجاه الشاعر سيف الرحبي، وقصائده تعد مرآة لسيرته الذاتية وتأريخ لمسيرة حياته الشعرية والشخصية إنه الشاعر الذي يكتب نفسه بامتياز.

[في القطارات التي تحملني دائما
إلى البعيد
وعبر مرايا قفار أفقية، نزقة
لا أكاد أتعرف
على وجهي الذي
خمشته طيور الهجرة]

ثانيا- الإبيجراما اللقطة:

(وهي قريبة من القصيدة- الطرفة، إلا أنها تعاين في هذا الشكل مشهداً أو حبكة حدسية بعينها بما يشير إليها أو يبسطها) وتعد (بدرية الوهيبي) أكثر شعراء هذا الجيل تخصصا في هذا الاتجاه الشعري وديوانها المعنون(سقوط مدو لريشة) يزخر بهذا النوع من النصوص القصيرة الممزوجة بالتناص:

[تلفظ شهر زادة الصباح آخر أحلامها
يبدأ الديك الغجري بنقر التفاحة المغرية
لم يبق منها سوى قضمة أخيرة].

ثالثا - الإبيجراما الوصفية:

(وهي بدورها قريبة من القصيدة-الطرفة والقصيدة- اللقطة إذ تستعين بالسرد، وهنا بالوصف) وبرعت في هذا النمط الشاعرة الدكتورة فاطمة الشيدي، ولاشك أن خلفيتها الأكاديمية، واشتغالها بالكتابة الروائية والقصصية ورغبتها المحمومة في تخطي الحدود بين الأجناس الأدبية والكتابة عبر النوعية أعطاها القدرة على النجاح في كتابة هذا النوع من القصائد المشحونة بهاجس الموت.

[الليل يتعرى على بياض الصبح
واللغة الميتة على صدره تنزف آخر ما يمكن أن يقال
الحزن بإعياء مربك يستعيد خصوبة الرؤيا
يصرخ في كائنات الرعب الخرافية
أيها الذاهبون لاموت صالح للبقاء
فاذهبوا].

رابعا - الإبيجراما الشذرية:

(وهي القصيدة ذات الجملة القصيرة والمقتصدة) ويتفرد بهذا النوع من الكتابة

في سلطنة عمان منفردا ومتفردا (زهران القاسمي) حيث يشتغل على المفارقة في مختتمات قصائده فضلا عن الاتكاء على الجمل القصيرة، إضافة إلى تقطيع الصورة الشعرية وترصيص عناصرها على سطح الورقة.

[ممسكاً بسلم النور
المتدلي من الشجرة
مُقرفصاً
أنتظر أسرابَ الطيور
القادمة من رحلتها الموسمية
ممسكاً ببندقيتي الهوائية
قررتُ أنْ أوقف اللعبة]

خامسا - الإبيجراما الطرفة:

(وهي القصيدة القصيرة، التي يتعين مبناها في موقف أو صورة أو جملة، مدعاة للتهكم أو التندر وغيرها؛ وقد تكون طويلة تنبني على مفارقات واستعارات ذات هيئة سوريالية خصوصاً)، وقد كتبت الشاعرة ريم اللواتي ديوانيها (بلاهات مبتكرة)، و(كوميديا الذهول) في هذا الاتجاه الشعري، إنها ترسم مآسيها بفرشاة مغموسة في محبرة القلب بدلا من أن تكتبها.

[كان على عَرَقي أن يعانق إثما
وعطر تفاحة خضراء
معلق في رقبة الوقت
يكبر/ ينمو/ يسكب كل حواء
يريقها على صفحة ماء أبيض
فيخضرّ
يصبح البحر قضمة
والمطر قضمة

يقف كل رجال الأرض جوعى
كلهم في غضون لحظة
يصبح آدم].

سادسا - الإبيجراما الحكاية:

وهذا النمط الشعري نجح من خلاله ناصر البدري عبر ديوانه (هل) في أن يجعل منسوجه الشعري يظهر للمتلقي في إطار غير تقريري رتيب والاستفهام البسيط يدل على مدى القلق الذي ينتاب الشخصية الشعرية فلا تزال تتساءل، عوض أن تقرر؛ فهي تنظر إلى الأشياء والقيم في شكلها الشكي، لا اليقيني، على حين أن الاستفهام الإنكاري يحمل في مألوف العادة من التهكم والسخرية، أو الاستنكار والرفض، ما يدل على نفسية الشخصية الشعرية وقلقها الداخلي، يقول ناصر البدري:

[إني تعودت منك الغناء
وعودتك الرقص...
هل تذكرين؟
هل أبقت الأرض من جسمك الغض شيًا؟
هزي بجذع الفوانيس
يساقط الضوء ميتا
لتجري الرياح إلى مستقر لها هانئة
وهزي بجذع التواريخ
هزي بجذع التباريح
يساقط الحزن تمرا جنيا
ماذا تريدين مني؟
وهذا البكاء \ هو الحل
فماذا تريدين مني...؟

دعيني إلى آخر الليل
إني أجيد التواصل مع آخر الموت].

سابعا- الإبيجراما اللوحة:

ونعثر على هذا الشكل الإيبجرامي في نصوص سميرة الخروصي حيث تـأتي كتابتها متأثرة بفن المقالة الصحفية القصيرة (العمود الصحفي) الـذي يعتمـد علـى رسم لوحة فنية تعتمد على تبئير الفكرة والدوران حول محورهـا وغالبـا مـا تعتمـد على تقنية البورتريه في رسم صورتها الشعرية والمقالية وتـأتي قـصيدتها (نهـار بـلا أصدقاء) تعبيرا أصيلا عن هذا النمط وهذا النوع من الكتابة الشعرية.

[كيف صرنا في غفلة صاحبين؟
أكان امتلاء الظهيرة بالصمت؟
إني أرى في تفاصيلك القروية شيب أبي
حدَّ طُهرِ القِطاف
وكنت سأنسى بأني أوضيء يُتمي البريء
بذاك البياض المسافر فيك
إلى أن رأيت بأن الكثيرين مرُّوا
وأن النهار بلا أصدقاء
إني سأترك لابد قربك بعض يمامي
وروحا تصلي
وإني سألقي عليك السلام الأخير]

شعرية الشكل والإيقاع الداخلي

يدخل يحيى الناعي قلعة الشعر من بوابة الصورة الفنية متوكأ على عصا اليومي والمُشاهد ومفردات الحياة المعاصرة وينسج عباراته بخيط من التراث تنتظم فيه العبارة فتبدو القصيدة من الوهلة الأولى مزركشة بأيقونات البداوة لكنك عندما تتلمس قماشتها تبدو ناعمة مثل سطح المرآة ترى فيها نفسك بكل تفاصيلها الصغيرة!! إنه يقول لنا إذا كان السطح يشي لصاحب البصر أن الحياة هادئة فإن صاحب البصيرة سيكتشف في (اللاشيء أشياء)

(لا شيء/ سوى ضجر يرتعش كعصفور/
ويصنع فخا/ لمصير يتوعده/ لا شيء/ سوى
شراع يمخر/ بخطى المرتاعين/ كما نعش محمول/
بأكتاف الأطفال/ لا شيء/ سوى طيور بمخالب
مدمّاة/ ومناقير بحجم الفاجعة/ تغني في الظهيرة/
على شواهد القبور/ لا شيء).

توظيف الصورة الفنية

اعتمد الشاعر في ديوانه (حياة بين شاهدتين)على الصورة وهي الشكل، أو القالب الذي يصب فيه أفكاره، ومعانيه، وعواطفه. إضافة إلى المؤثرات التي يكمّل بها الأداء الفني من موسيقى وظلال، ثم العبارة التي عرضت فيها التجربة الشعرية واستطاع الشاعر بكل جدارة توظيف الصورة في أكثر من اتجاه حيث نرى الوظيفة البلاغية التي تعتمد كل وسائل الإيضاح والتبليغ الفني. في قصيدته (حاطبو الليل

والذاكرة) تتجسد في قوله (حمى الأحلام استراحة/ على شفة الوحشة/ الرائحة التي تركت بريقها/ يزهر في فمي الثمل).

ثم ينجح الشاعر مرة أخرى في توظيف الصورة اجتماعيا تعزيزا للقيم الجمالية والذوقية والمعرفية والنقدية كما في قصيدته (عاصفة الغروب) التي يقول في مفتتحها:

(على الشاطئ الموبوؤ/ أحلم بالتبغ والنساء/
وقطيع المارة حيث ينثرون الشتائم/ كزوبعة تمشط
صفو المكان/ المدينة مطرقة/ تهوي على رأسي/
ثم تبحث عن ركامي بين مقبرة أخرى).

وفي اتجاه آخر يستخدم يحيى الناعي الصورة كوظيفة إمتاع اجتماعي أو فني حيث نراه في قصيدة (لا شيء أبدا) التي تبدو فيها القصيدة – وإن كانت تنطوي على فاجعة – قطعة فنية أو مشهد سوريالي يتحرك ببطء على شاشة السينما

(لا شيء/ سوى جريان من أحلام/ يتلمسها
المكفوفون/ وصيادون يعبثون برائحة الشيخوخة/
المكنونة تحت شجرة/ ملتهبة الجرح/ لا شيء/
سوى وصية المرآة/ لهذا الوجه/ بعينيه المندلقتين/
وشلال المطارق يهوي/ بجنازات آلامه/ في
الصباح).

وعلى منعطف آخر يستخدم يحيى الناعي الصورة الشعرية الحديثة كوسيلة (استكشاف إشراقية) في رحلته عن الحقيقة المطلقة في فراغ لا يقيني. يقول الشاعر في قصيدته (مسافر في جوفه)

(أتيه في الطريق/ يتسلل الفراغ من يدي/ وفي
جيوبي خارطة واحدة/ تملأ الأقدام بالضياع/ ولا

رفيق/ عيناي جناحا طائر محلق/ في الرماد/ القبر
ليس للأموات/ فكفني لبسته منذ أن غرقت/ في
وحل الطفولة).

** شعرية الشكل**

نجح الشاعر يحيى الناعي كثيرا – وهي ميزة – في تعطيله للأوزان الخليلية وتفعيله لبقية عناصر العمود الشعري، برؤى وتصورات جديدة تنبني على ما أحدثته نظرية الإبداع من تغييرات جذرية في إنتاج النص الأدبي وأعراف تلقيه وبتعطيل الشاعر لمكون الوزن يدخل دائرة وسطا من الإبداع الشعري وسط ما بين النظم والنثر والشعر والسرد أو ما يسمى بالحياة البرزخية ما بين الحياة الدنيا والآخرة.. يقول الشاعر:

(الشمس/ لوحة الوقت/ قطعة الإسفنج/ في
مستنقع النهار/ التابوتي/ مقبرة السؤال/ عن
البطن المبقور/ القادم غارق في مجيئه/ وجنازير
الجنود تهيء له/ مسبحة تبارك له الموت
والضحايا/ القادم ميت أبدا).

ووفقا لتعبير – أبو البنيوية العربية – الناقد صلاح فضل فهذا البرزخ الشعري والمنزلة الأدبية هما ما يميز مكانة قصيدة النثر اليوم في العديد من البيئات الأدبية في المجتمع العربي، ولذلك كان على الشاعر يحيى الناعي أن ينتج لنا قصيدة يبقيها في نطاق الشعر – دون أن تغدو نثرا خالصا – من خلال الإبانة عن كفاءته في تشغيل بقية درجات السلم، تعويضا لتعطيل الدرجة الإيقاعية، الأمر الذي يجعل قصيدته تتميز بنسبة عالية من الانحراف النحوي والكثافة والتشتت الناجم أساسا عن انفراط العقد الموسيقي، ويجنح بها نحو منطقة التحرر الدلالي من أنماط التعبير المألوفة

(حنجرتك/ قيثارة الراعي/ أهبط من أعالي

الجبال/ مغشيا بالضباب/ مغمورا بالألق/ بيرة
الطاحونة القديمة/ أغوتني/ بنعاس الشمس/ حين
تبزغ من عينيك/ تركتني مهشما/ بين صخورك
الليلية/ محمولا بانتصاراتي الوهمية/ حيث دون
كيخوته/ محمولا برسالته إلى دلثنيا).

الإيقاع الداخلي

إن محاولة الشاعر في قصيدته النثرية تحطيم الهندسة الموسيقية المفروضة على الشعر لا تعني أبدا قطع الصلة بين الشعر والموسيقى، وهو ما يؤكده أدونيس (من الخطر أن نتصور أن الشعر يمكن أن يستغني عن الإيقاع والتناغم ومن الخطر أيضا القول بأنهما يشكلان الشعر كله) لذا فقد دعت الحركة إلى اعتماد إيقاع جديد يستمد مقوماته من نظام العلاقات الداخلية التي تؤسس بنية النص الشعري.

(قصيدتي لا تزال يتيمة/ وعقيمة أحيانا/ تحبو
كيرقات الفراشات/ ربما في بحار أخرى.. هناك/
ستنمو مع الرمل/ عند المساء/ لذا سأغفو قليلا -
علّ الأمواج تتناسل/ في عشق أزمنة/ لأجيال
قادمة).

من حق الشاعر أن يعلن القطيعة مع الإيقاع القديم وينطلق في قصيدته النثرية لتحقيق بنية إيقاعية جديدة تتناسب مع التطور الذي يشهده شكل القصيدة الحديثة، واصطلح على هذه البنية الإيقاعية الجديدة بـ(الإيقاع الداخلي)، وهو ما يختلف عن الإيقاع القديم في كونه لا يرتكز كثيرا على الجانب الصوتي، وإن كان لا يهمله تماما، فقد تم تحديد الإيقاع الداخلي من الانسجامات الصوتية وطرق التعبير والتي تنبع من طبيعة حروف اللغة ذاتها.

(النخيل التي حنت علينا/ كما أمهاتنا/ تركناها
تدغدغ حلمات الريح/ وصهريج الأرض/
ونلعب تحت ظلالها/ كأطفال مشاغبين/ الجفاف
حل بأسلافنا/ تركوا أسرّتهم/ نصطاد عليها
أحلامنا).

وبالتالي فإن (علائق الأصوات والمعاني والصور وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة المتعددة هذه كلها موسيقى)، ولكنها موسيقى تختلف عن موسيقى الشكل المنظوم المعروفة.

خصائص القصيدة

يشترك الشاعر يحيى الناعي مع كثير من شعراء قصيدة النثر في سمات الشكل العام للقصيدة النثرية ومحاولته إنتاج نص معارض للشعرية العربية التقليدية وانسياقا وراء الخطوط العريضة للقصيدة كما حددتها سوزان برنارد لهذا الشكل الشعري وهي (الوحدة العضوية)، فقصيدة النثر بناء يصدر عن إرادة واعية، وليس مجرد مادة متراكمة تراكما غفلا، إنها كل غير قابل للتجزيء أو الحذف أو التقديم أو التأخير بين مكوناته. و(المجانية) فهذا الشكل، شكل جديد لا علاقة له بكل أشكال الكتابة المعروفة من نثر وشعر، ورواية ومسرحية، حتى ولو وظف تقنيات هذه الأشكال، فهو شكل جديد لا غاية له خارج عالمه المغلق، أي، أنه مجاني ولا زماني و(الكثافة) حيث يبتعد هذا الشكل الجديد عن كل خصائص النثر من استطراد وإيضاح وشرح وإطناب، وتكمن خاصيته الشعرية في كثافته وإشراقه، وبعبارة أدونيس إنه (كتلة مشعة مثقلة بلا نهاية من الإيحاءات قادرة على أن تهز كياننا في أعماقه، إنها عالم من العلائق).

القصيدة باستعارة تقنيات السرد

ناصر البدري يعد بمثابة الحادي لقافلة شعرية من مجايليه (فاطمة الشيدي \ زهران القاسمي \ ريم اللواتي \ بدرية الوهيبي \ سميرة الخروصي) والذين هم بمثابة جملة اعتراضية في المشهد الشعري العماني في نهايات (العقد الأخير من القرن العشرين وبداية الألفية الثالثة) إنه جيل يتبنى شعرية تتسم بحالة من التشيؤ وأجواء كابوسية وانكماش النص في مقطوعات من (الكولاج) لصالح الحكمة ويغيب الأسلوب لصالح الدهشة وتخبو المفارقة لصالح النكتة السوداء.. إنه جيل يحاول إعادة تصنيع الخرافة وإيجاد مطابقة بين الواقع الذي هو خيال والخيال الذي هو واقع!إنه (جيل طرح الأسئلة).. وربما طرح الأسئلة بكثافة في قصائد هذه الثلة القليلة من الشعراء الحداثويين يعود إلى الضبابية البادية في الوسط الثقافي العربي؟ أو ربما ـ على ما أعتقد ـ تعود تلك الثيمة في شعرية هذا الجيل لافتقاده الأبوية الشعرية والعجز عن مواجهة الصراع مع سابقيه من الرواد ولاحقيه من الباحثين عن قدم في مربع الشعر الحديث؟ ولكنه في النهاية جيل مختلف شعريا يضع الكثير من علامات الاستفهام للكثير فوق بياض الورق ولايملك أجوبة كافية عنها أسئلة عن الهوية والوجود المادي داخل متون الحياة وربما تدثر بالأسئلة هروبا إلى الهامش! جيل يدفعنا معه لاستعادة فلسفة مستر ج. س. سكوير ورؤيته القائلة " إن مما لاطائل من ورائه أن نطالب بنهضة شعرية دون تعديلات جوهرية "

الغلاف: عتبة أولى

إنَّ العنوان، وإنْ كان يقدم نفسه بصفته مجرد عتبة seuil للنص؛ فإنه بالمقابل، لا يمكن الولوج إلى عالم النص، إلا بعد اجتياز هذه العتبة. إنها تمفصل حاسم في التفاعل مع النص ناصر البدري يحاول عبر العنوان مفاجأة القارئ بلافتة لا تقتصر

على إثارة الانتباه فحسب؛ وإنما أيضاً تثير فضول التساؤل لديه، إنه لا يترك المتلقي يطمئن إلى جمالية العنوان أو مفارقة الدلالة فيه، لكنه ستدرجه إلى الدخول في الحداثوية النصيَّة، عبر مفتاحية العنوان الذي يُلتقَط من قلب المشهد الشعري، وهو في ذُراه.

وبهذا يقدّم العنوان إلى القارئ طرفاً من نصٍّ يغريه باستدعاء مخزونه الفكري والفلسفي فقد كان العنوان مألوفاً؛ ولكنه مخالف لحدس المتلقي مخاتلةً أو مفارقةً.. إنه حرف الاستفهام (هل) الذي يطلب به السائل معرفة مضمون الجملة، لأنه يجهل العلم بها. ومنه قوله تعالى: {هل تعلم له سميا} وقد وردت هل في كثير من الآيات القرآنية الكريمة، ولكنها بمعنى "قد" ومنه قوله تعالى: { هل أتاك حديث الجنود} وتأتي هل على قسمين: بسيطة: إن استفهم بها عن وجود شيئ أو عدمه، نحو:هل يصدأ الذهب؟ فالمطلوب هنا هو معرفة ثبوت الصدأ للذهب أو نفيه عنه، ولذلك يُجاب في الإثبات بـ(نعم) وفي النفي بـ(لا) , ومركبة: إن استفهم بها عن وجود شيء لشيء أو عدمه، نحو:هل نهر النيل يصب في البحر الأبيض؟ فالعلم بوجود نهر النيل أمر لاشك فيه، ولكن المجهول عنه والمطلوب معرفته هو ثبوت صبه في البحر الأبيض أو نفيه عنه، ولهذا يُجاب عنه أيضاً في الإثبات بـ(نعم) وفي النفي بـ (لا).

غير أن ناصر البدري ارتضى أن يكتب اسمه بحروف لاتينية ومضيئة في أعلى صفحة الغلاف وبطريقة بارزة ومتناثرة وجاء اسمه العربي بخط الرقعة الأبيض والمحدد من الحواف باللون البني المحروق وإن كان قاصدا متعمدا لهذا التشكيل الحرفي واللغوي المتناقض فربما يشي لنا أن البدري هنا يعبر عن حالة اغتراب حضاري ولغوي بل إنه يقول لنا: إن قصيدته وجيله وشاعريته في حالة حصار وربما كان هذا سببا كافيا ليطلق العنان للأسئلة لتنهش لحم المعرفة في الأدمغة الصدئة، وتؤرق النائمين على وسادة السكونية في حركة الشعر العماني.. ثم إذا نظرنا إلى العنوان (هل) فإن مصمم الغلاف رسمها شبه معلقة على مشجب خلف إطار لوحة تشكيلية تطل على اتساع والتقاء السماء بأمواج البحر لتؤكد لنا حالة الحصار

ولكن اللوحة هنا تؤكد إطلالة بصيص من أمل يأتي من هناك البعيد في الأفق حيث السماء والبحر والانفتاح على العالم والرغبة في المعرفة.

(هل خمرنا التمري\ يستطيع التعايش مع خمور الآخرين؟\ هل أرض ماجان \ استعادت سطوة الاسم القديم \ وهل نورس بحرنا \ ستعود تبحر كالنوارس..\ هل وجهك الخمري يا امرأة وُجِدْتُ لها، \ سيسقط في فخاخ الحب؟! \ هل سروٌ \ سيكسر حاجز الصمت المعدُّ من القلوب الراعشة؟!).

* المعطيات الحسية شرط المعرفة

والأسئلة تتطلب السعي إلى المعرفة ولكن أي معرفة يريد ناصر البدري فالمعرفة التي لا تستند إلى معطيات حسية تبقى فارغة ولاجدوى منها والمعطيات التي لاتنظم وفقا لقوانين العقل تبقى خالية من المعنى أو عمياء (كانط) فقيام المعرفة يستلزم توفر شرطين:

أولهما: الاتصال بالموضوعات الخارجية بواسطة الحواس وثانيهما توفر القدرة على التركيب بين المعطيات الحسية وفقا لمقولات العقل القبلية الموجود في ملكة الفهم.

وقد أطلق الشاعر الاستفهام في قصائده بنوعيه البسيط والإنكاري، والشاعر يكثر من هذا الشكل التعبيري الذي يجعل نسوجه الشعري يظهر للمتلقي في إطار غير تقريري رتيب والاستفهام البسيط يدل على مدى القلق الذي ينتاب الشخصية الشعرية فلا تزال تتساءل، عوض أن تقرر؛ (أحمد الحلواني) فهي تنظر إلى الأشياء والقيم في شكلها الشكي، لا اليقيني، على حين أن الاستفهام الإنكاري يحمل في مألوف العادة من التهكم والسخرية، أو الاستنكار والرفض، ما يدل على نفسية

الشخصية الشعرية وقلقها الداخلي، ومن الأمثلة على الاستفهام في نسيجه الشعري:

(إني تعودت منك الغناء \ وعودتك الرقص... \ هل تذكرين \ هل أبقت الأرض من جسمك الغض شيًا؟ \ هزي بجذع الفوانيس \يساقط الضوء ميتا \ لتجري الرياح إلى مستقر لها هانئة \وهزي بجذع التواريخ \ هزي بجذع التباريح \ يساقط الحزن تمرا جنيا \ ماذا تريدين مني \ وهذا البكاء \ هو الحل \ فماذا تريدين مني...؟\ دعيني إلى آخر الليل \ إني أجيد التواصل مع آخر الموت).

ويلاحظ أنّ الشاعر ناصر البدري لم يذيّل قصائده بتواريخ كتابتها، الأمر الذي يجعل القارئ يتساءل عن الأساس المعتمد في ترتيبها: هل هو أساس "كرونولوجي" أو "موضوعاتي"، وإن كنتُ شخصياً أميل إلى الأساس الثاني بدليل أن الكاتب أطلق اسم القصيدة الأولى (هل) على مجموعته الشعرية.

* البحث عن انتفاضة شعرية

إن الشعر الحديث الذي ظهر في وسط ثقافي برجوازي، أوربي، ثم في عالم ثالثي عربي يواجه اليوم وسطاً طفيلياً معادياً لكل ماهو جوهري في الثقافة. فاللغة أصيبت بالتشويه، والتفسّخ، والكتابة مثل زقاق غير نافذ في مجتمع مسدود، على حدّ تعبير، رولان بارت، وبات الشعر/ المثقف مُغرباً عن نفسه ومجتمعه وثقافته (أدونيس). ولا أحد يدري ماستؤول إليه الحال نهاية هذا القرن. إلا إذا كانت نهاية تهكميّة، كما ذهب ريجارد هولسنْبك Richard Huelsenbeck في قصيدته (نهاية العام) -١٩١٦

ألا يجد المثقف والشاعر والمواطن العربي نفسه، ومنذ أوائل التسعينيات، وناصر البدري واحد من هؤلاء يعيش ظروفاً سياسية واقتصادية وثقافية واجتماعية، مماثلة إلى حدّ كبير، لتلك الظروف، حيث عودة الهيمنة الامبراطورية والتبعية الثقافية والتمزق الاجتماعي والثقافي وانهيار وتدمير معظم القيم الفكرية والجمالية والأخلاقية وعدم جدوى الكثير مما هو سائد(طراد الكبيسي) وأنه بحاجة إلى (انتفاضة) جديدة تعيد للمواطن كرامته، وللمثقف حريته، وللمؤسسة الثقافية دورها، وللأمة العربية (جغرافيتها) في حضارة أو حداثة العالم في القرن القادم!

إنّ السعي لتأسيس تجربة ثقافية حضارية جديدة، في الوقت الذي يتطلب معاينة وفحص التجارب والمفاهيم الثقافية والاجتماعية السائدة، يتطلب نزوعاً (انقلابياً) على الأطر والاتجاهات والبنى الاجتماعية والثقافية والجمالية التي قادت إلى الهزائم والإحباطات والانكسار في مجال السياسة والاجتماع والثقافة والأنطولوجيا.

والشاعر ـ الشاعر الحقيقي ـ، ليس بحاجة إلى "وصايا" تدلّه كيف يحلم ـ يهدم ويبني ـ ليحقق حلمه في عالم جميل معافى حُرّ، آمن: لا الذئب فيه يفترس الحمل، ولا الغراب ينعب في الخرائب والأزبال.. كما تقول قصيدة النشأة الأولى للخلق الأول.

يقول ناصر البدري في نص (تصدع):

(خذني إلى نفسي \ لأعرف من أكون.. ومن تكون \ خذني إلى وجهي \ لأقرأ.. \ هل أنا وجهي؟ وهل وجهي أنا \ هذي العيون \ أسفرت عن رحلها \ هل أبصرت عيناك عينيها؟\ وهل أجهشت..\ هل؟ \ كان الريح عكس السير \ والشرطي أدرى \ بالقوانين التي امتدت إلى الحلقوم \ لم نشرب عليها الماء \ لكنا ابتلعناها \ وعسر المضم ليس بمشكلة \ ودخلت فيك \ هل اكتشفت المهزلة؟!)

⋆ اختناق الواقع أم اختناق القصيدة

نحن إذن أمام أفكار الاختلاف بين اختناق الواقع أم اختناق القصيدة، لكن النقد يمكن أن يلاحظ منهجية التناقض الأحادي والثنائي (عز الدين المناصرة) فالصحيح من وجهة نظري هو اختناق القصيدة والفضاء معاً في نهايات القرن العشرين، خصوصاً منذ ولادة النظام العالمي الجديد منذ ١٩٨٥ تقريباً.

قد يبدو من غير المنطقي والمعقول أن يشعر المرء أحياناً بالحاجة إلى وضع تعريف يحدّد فهمه لبعض الأمور ويحدّد علاقته ببعض الظّواهر حينما تصل هذه العلاقة إلى حدّ بالغ من الاتساع والضخامة بحيث يغدو السؤال عن ماهيتها موصولاً بطبيعة الفهم القائم ومشروعية العلاقة الموجودة هنا بين الكلمة والشيء؛ وليس الدافع إلى ذلك شيئاً يشبه ما كان يقوله (النفري) من أن "اتساع الرؤيا يضيّق من حدود العبارة" إذ الأمر لا يعدو هنا أن يكون، على العكس من ذلك، اتساعاً خادعاً للعبارة مع ضيق شديد في الرؤيا والتصور.

وربما يبدو غريباً أن يكون المقصود بهذا الكلام هو "الشعر" (ضياء خضير) الذي تعمل عادة سماعنا وقراءتنا لنماذج كثيرة منه على تأجيل أو نسيان طرح السؤال الأساسي عما إذا كانت الحياة العربية بحاجة إلى كل هذا الكلام "الجميل" الذي نحتشد له بكل وسائل إعلامنا السمعية والبصرية ونصفّق لأصحابه دون أن نضع في الاعتبار القيمة الحقيقية لما يُقال ومدى مطابقة الأقوال للأفعال وواقع الحال، وعما إذا لم يكن المواطن العربي، في هذا الزمن الجديد، بحاجة إلى نوع آخر من القول والفعل لا يضطره الانفصال بينهما إلى أن يلعن تلك الساعة التي عرف فيها الشعر والشعراء وكل القوّالين الذين اعتادوا أن يحشوا فمه بالكلمات والألفاظ، بدلاً من الخبز والكرامة المؤسسة على عدالة الحياة نفسها.

يقول ناصر البدري في قصيدته (الفارس الذي لم يعد):

(كم مضى \ يا فارس الوجع المحمل بانتظار الشمس \ يا شبق الفصول؟ \ كم مضى \ من رحلة الوطن القتيل؟ \ للبعث أنت سللت نفسك من رماد الانشطار \ للبعث أنت سلكت ذات الدرب \ نحو الشمس \ لكن لامطار \ وحقائب التوديع \ إذ ثقلت عليك.. رميتها \ وشوائب الإجهاد مذ علقت بثوبك \ لم تزل تنمو \ وأخرى تستعيدك أن تكون لها رفيق \ ها أنت يصفعك الطريق).

** استعارة تقنيات السرد

يستعير ناصر البدري في ديوانه (هل) كثيرا من تقنيات السرد وخاصة المشهديّة التي امتاز بها كثيرٌ من نصوصه، ومن الصلة الوثيقة التي يحسّها القارئ والدارسُ معاً بين الشعر والكثير من الفنون، وعلى رأسها: الدراما من خلالِ ما فيهِ من توتّر وتنامٍ وصراع داخلي بين العناصر والمكوّنات، والقصة القصيرة من حيث تجسيد الشخصية، وتصوير الأحداثِ وسردها وبناء الحواراتِ والمنولوجات وسوى ذلك.

وينجح الشاعر في ذلك بتعبير (ثائر زين الدين) حينَ يستطيعُ صاحبه أن يفيدَ من خصائص جنسٍ أدبيٍ آخر هو القصة القصيرة، متمثلاً أساليبها وتقنياتها لتطوير الشعر نفسه دون الذوبانِ أو الضياع فيها، بقصد التخلص من الغنائية المفرطة، والخروجِ من الذاتية الشديدة فيه والميوعة العاطفية في بعض نماذجه، من خلالِ (موضعة) عواطف الشاعر، سواء بخلقِ شخصيّة منفصلةٍ عن الشاعر تبني النص من الداخل، أو تتحرك فيهِ على غرار ما يحدث في القصّة، أو بتوسلِ السردِ والحكي والحوار والخبر وتصوير الجزئيات، واعتماد المفارقات وما إلى ذلك. ونلاحظ هذا في كثير من قصائد الديوان وبخاصة قصائد (هل جئت تعتذر؟) و(الفارس الذي لم يعد) و(رقصة للصمت)، و(وحيدين)، و(ألا رأفة بي.. ابتعد).

الهايكو العُماني

قبل سنوات ثلاث شاركت ريم اللواتي بقصائد قصيرة على هامش معرض تشكيلي في مجمع الحارثي، وإذا كان البعض قد صنفها تحت مصطلح (قصيدة الومضة)؛ فإنها كانت ـ من وجهة نظري ـ شكلا متطورا من شعر الهايكو، اعتمدت في كتابتها على رؤية فلسفية تلتزم البناء الشكلي مع قدر من الانحراف المعياري يتماشى مع بنية النص العربي في المعنى والمبنى وتركز أكثر على الشؤون الإنسانية والفكرة المعقدة.

على كلٍّ فإن قصيدة الهايكو اليابانية، لم تعد وقفا على التراث الياباني، بل أصبحت مشاعا لدى كثير من شعوب العالم التي خاضت غمار التجربة وأبدعت في هذا النموذج الشعري، ومنذ مطلع التسعينيات وحتى الآن ظهرت العديد من الإصدارات في هذا الفن منها «مائة قصيدة هايكو» لشعراء بريطانيين، صدر عن دار آيرون برس، وكذلك «كتاب آيرون للهايكو البريطاني» قدم لها الناقدان ديفيد كوب ومارتن لوكاس، وفي سلطنة عُمان برع في هذا النوع بعض شعراء التسعينيات تتقدمهم ريم اللواتي في ديوانيها (بلاهات مبتكرة)، و(كوميديا الذهول) وزهران القاسمي في ديوانه (أمسكنا الوعل من قرونه) وبدرية الوهيبي في (سقوط مدوٍ لريشة).

تاريخيا ظهرت قصائد الهايكو (يابانيا) في العام ١٨٩٢م على يد الشاعر(سيكو شايكي) ولكن كثيرا من الدارسين لهذا الفن خلطوا بين ثلاثة مصطلحات هي Haiku، Hokku، Haikai فـ(هوكو) حرفياً تعني مطلع القصيدة وبدايتها وهي تؤسس لنغمة باقي القصيدة دون إكمال القصيدة، وقد استطاعت

ريم اللواتي أن تكتب الـ(هوكو) ببراعة كما في قصيدة (قيامة الاكتمال) التي تقول فيها:

[لو أن قلبك أرجوحة
وأني اليمام العابر فوق مجراته
نشكل الآخرة!
(تنتشلنا من الحلم المقصلة)
أبيض كفن الحلم؟
لكني أذهب إليه في العريّ
العريّ = اكتمال
متتالية التخيل \ شاهق من دخان
عائد قلبك قبل أن يرتفع هواء التكرار
يطير مجددا]

أما إذا كان مطلع القصيدة أطول يسمى حينها بالـ (هايكا) ويتكون من خمسة وسبعة مقاطع في ثلاثة أسطر تشكل قصيدة قصيرة تمثل لحظة التنوير التي تسمى(ساتوري)، تقول ريم اللواتي تحت عنوان (قبل السماء بقليل):

المقصلة تعرف عنق من تستقبل، جهز عنقك!
حماقة أن تخبرها عن حلمك.
اذهب وبيدك سترة واقية من التفكير، ستحتاج إلى
غيبوبة قبل أن تصل إليها!

وقد سارت ريم اللواتي هنا على خطى (سيكو شايكي) الذي نذر نفسه لتطوير شعر الهايكو, واهتمت بالمحافظة في قصائدها على عنصرين تقليديين؛

الأول: تقسيم القصيدة إلى ١٧ مقطعا لفظيا في ثلاث مجموعات (٥-٧-٥) والشرط الثاني الواجب توافرها في قصيدة الهايكو وجوب احتوائها على(kigo) وهو كلمة طقسية (مُناخية) توضح في أي الفصول الأربعة كتبت الشاعرة هذا النص، مثل كلمة (تمطر) في نص (برزخ مؤجل) التي جاءت للدلالة على فصل الشتاء ولكن هذه الكلمة الفصلية لا تكون مباشرة، غير أن ريم اللواتي شأنها شأن الشعراء الإنجليز لم تلتزم حرفيا بقواعد كتابة قصيدة الهايكو التي تعتمد على سبعة عشر مقطعا لفظيا تتوزع على ثلاثة سطور: (٥ – ٧ – ٥) ومدة ترتيلها لا تتجاوز مدّة النفس الواحد.

[قدمك تطأ العزلة القادمة بتوجس
لا يحيطك أكثر من عتمة مفتوحة التأويل
يفترض احتضارك
يمهد خروج روحك
يعلن موتك
تستقبل السماء ضيوفها بحفاوة الصمت
حين تُمطر ملائكتها أجنحة، يُسرج الكلام
معراجها سورة وقرآن!
اقرأ
ما تيسر من قيامة الاكتمال!]

وإذا كانت قصيدة الهايكو تركز على الواقعية والآنية، فإن ريم اللواتي نجحت في استعارة رؤية الشاعر(تاكاها ما كيوشي)، وتهتم بالتركيز أكثر على المعالجات الإنسانية , وتعقيد فكرة القصيدة انطلاقا من رؤية فلسفية غامضة تحتاج إلى معاناة

وإعمال عقلي من جانب المتلقي لفك غموض الفكرة، تقول ريم اللواتي تحت عنوان (تراتيل):

الدعاء في وجه الريح يُنبت الحب.
حين ينبت الحب، تبدأ نهاية اللون!
حين ينتهي اللون، يذبل الحب!

وعلى غرار قصائد الهايكو اليابانية ـ كشكل شعري غنائي ـ تؤكد ريم اللواتي على فلسفة الجمال في الحياة والطبيعة، والاعتماد على تكثيف الشعور بالحنين كفكرة جوهرية حيث تتداخل المشاعر في نسيج واحد، وانسحاق الشاعرة متماهية مع عناصر الطبيعة.

[للبكاء غواية الحرارة والملوحة
للبكاء قدرة اجتيازنا
نحو أثير يخدع الأصابع البكر
ربما يُلصقها بجدران قد تصبح عازلة!
هناك كانوا يفعلون!
وماذا سيمنع من أن تكون هنا!]

تتكون قصيدة الهايكو من جزأين، ويكون بينهما حيز خيالي يترك للمتلقي فرصة للولوج للقصيدة، وكما يبدو استقلال المقطعين الى حد ما عن بعضهما البعض من ناحية الشكل وأن يكونا متصلين من حيث المعنى بحيث يغذي كل الواحد فهم الآخر، وعلى الشاعر إنهاء أحد المقطعين بنقطتي تنصيص(:) أو بشرطة (–)

[عناق:
كمفتاح دون قبضة
يسرج أخيلة الفتنة في اللحظة
يدها - تلك الأشهر -]

تتبنى قصيدة الهايكو لحظة جمالية تقف وراءها فلسفة ورؤية فنية، تعاكس تنميط الأشكال وتنسجم مع جعل الشكل مفتوحا، مع الاهتمام ببنية شكلانية قصيرة تجسد لحظة الحدس المباشر وجوهر الفكرة، واللحظة الجمالية، عند ريم اللواتي تشرق في لحظة الاستنارة التي تأتي بعد الاضطراب والتمزق وانقسام الوجود إلى ذات وموضوع اللحظة التي يشرق فيها نور اكتشاف الإنسان لكينونته العميقة في هذا الكون.

[لازال يتكلم الضاد
بالرغم من إغراء فرنجة الأشياء
كلها جلابيب واسعة
تنضّد أوجه الزوايا المعتمة
على طاولة عريضة
من قمم ساقطة من أعلى شجر الصمت..!]

وفي قصائد ريم اللواتي يتلمس القارئ نوعين من الإيقاع: الإيقاع الخارجي المعتاد في الشعر العربي (المتحرك والساكن)، والايقاع الداخلي المعتمد على تدفق الصور، (محمد الأسعد) والذي يتبع نظام الجملة الموسيقية الحرة؛في الإيقاع الخارجي تبتعد الشاعرة عن نمط شعر التفعيلة، وتحاول المزج بين تفاعيل متنوعة من أنغام الهايكو؛ المعيار هنا هو الإحساس بالتدفق الداخلي، وغالبا ما تبدأ القصيدة

بإيقاع بطيء إنها قصيدة ترفض مفاهيم البلاغة القديمة وتتعالى على التشبيه والاستعارة وتقترب أكثر حميمية من فن التصوير ولا تؤنسن الأشياء وتستبعد العواطف المباشرة.

[للحب أبجدية
آمنة في صمتها الأزلي
تربت على الجراح
وتصنع أخرى
وما بين التواريخ تناسل عجيب
نصرٌ يعرف النصر
و آخر لا أشك بأنه آتٍ!]

قصائد ريم اللواتي تتعمد الاتكاء على المشاهد واليومي والتفاصيل الصغيرة، و تتجنب الاستعارة التشخيصية أو وتحاول الإفلات من أنسنة الأشياء، فالإنسان ليس مركزا بل هو خيط في شبكة كلية، وكذلك بقية الموجودات من تراب ونبات وحيوان ونجوم وسديم إنها تعتني بالأشياء في بداياتها أو في نهاياتها وتركز على لحظات التمزق والصراع في منتصف المسافة بين لحظة الصفاء والاستنارة.

[للبكاء غواية الحرارة والملوحة
للبكاء قدرة اجتيازنا
نحو أثير يخدع الأصابع البكر
ربما يُلصقها بجدران قد تصبح عازلة!
هناك كانوا يفعلون!
وماذا سيمنع من أن تكون هنا!]

سينوغرافيا عُمانية

يتصدر المشهد التجريبي والإبداعي في الثقافة العمانية ثلة من الشعراء والروائيين يتقدمهم سيف الرحبي رافع لواء التجريب في المدونة العمانية الحديثة ومجموعة من الأدباء يحاولون خوض غمار التجربة وبخطوط متقاطعة بين الشكل والمضمون الأول في محاولة كتابة النص المفتوح: تتصدرهم فاطمة الشيدي في (مراود الحلكة) لترسم عبر هذه التجربة الجديدة الملامح الجنينية الأولى للنص المفتوح شكلانيا على الشعر بعد تجربتها الإشكالية في قصيدة النثر والتي ضمنتها ديوانيها السابقين (هذا الموت أكثر اخضرارا) و(خلاخيل الزرقة) ويأتي هذا العمل ليشكل انقلابا على مفهوم الشعرية والنص الشعري بل يمثل تحولا باتجاه (النص المفتوح) حيث الانقطاع الشامل عن مفهوم أو شكل القصيدة وبتعبير (خزعل الماجدي) إعلان عن نهاية تاريخ القصيدة وبداية لنمط جديد، هو (شعر النص) أو (نص الشعر) حيث تتبنى (النّاصة \ الشاعرة) كتابة الشعر عن طريق النثر بوسيلتين هما: إلغاء الإيقاع الوزني وتبني شكل النثر وقوانين بنائه، ومن ثمَّ يثور النص الشيديّ مرتين: الأولى بإلغائه الوزن الفراهيدي والثانية بمحو بنية القصيدة ليتبنى بناء النثر أو بناء النص النثري.

فاطمة الشيدي في هذه المدونة ترتكب فعلا شعريا انقلابيا في ركن قصي من المدونة العربية الحديثة إنها تسعى إلى مصالحة الشعر مع المتون ثم تطويقها أو تفخيخها بنيران الشعر مبرهنة للقارئ التقليدي والمتمرس في آن واحد على أن النص شكل هندسي يمكنه أن يكون متحولاً ومختلفاً، وهذا الاتجاه دعا إليه (جمال باروت) الذي يرى أن الأنواع الشعرية الجديدة قابلة للتوصيف من دون رهنها للشكل، وهي لما تزل في مرحلة تحول، لقد كان التحول سمة التطور

الثقافي والجمالي الشعري في القرن العشرين في ثقافتنا العربية، لكنه تمركز دوماً حول مراكز معيارية، بينما فضاء القصيدة اليومية بتفرعاتها المتعددة والمفتوحة لا تطرح نفسها مركزاً معيارياً للجميل أو للشعري، فهي قد تشكلت على هوامش المراجع الكلية الحاكمة والموجهة، واخترقتها وتمكنت من الخروج منها والمرجع الكلي ميتافيزيقي بالضرورة لأنه غائي هذا هو مبدأ الميتافريقيا، وحين ينهار هذا المرجع ينبجس النثري أو اليومي لنكون في عالم المصادفة وليس في عالم السببية، وفي عالم التشتت وليس الوحدة، وفي عالم العابر وليس الماكث المستقر. وهذه هي حيوية الحياة نفسها.

الموت وسلطة النصّ

تساور فاطمة الشيدي منذ تجربتها الشعرية الأولى وصولا إلى مراود الحلكة أسئلة وجودية، غير أن اهتمامه ببواطن الإبداع النفسية أكبر من اهتمامها باللعبة التقنية، بما فيها الأزمة الوجودية القائمة على الصراع بين [الذات] والآخر [العالم ـ الوجود] أو موقف (الزهد) التوحيدي، وصولاً إلى فكرة الموت بالمعنى الاسطوري (تموز) أو الفلسفي (الصوفي) بل يمكننا أن الشاعرة هي الأكثر احتفاءً بفكرة الموت على الصعيد اللفظ والمعنى من بين كاتبات جيلها الشعري على امتداد خارطة اللفظ العربي المدون والمقروء.وفي إطار دال الموت المتناثر الذي لا تكاد تخلو صفحات الكتاب منه وضمن سلطة النص التي تتشكل من ثالوث المرجع والبنية والرؤية الفلسفية يمكننا تحديد مفهوم الدال والمدلول إذا اعتبرنا أن النص وحدة معرفية مستقلة قبل أن تتصل بالقارئ لتشكل مركبة لوحدة معرفية جديدة تسمى القراءة، فالكتابة من حيث الأداء المعرفي تمثل منظومة معرفية تحتوي كلا البعدين، البعد الإشاري والبعد الثيمي، ومن خلال مركبات النص نستطيع تشخيص المفاهيم الدلالية (الإشارية) والأخرى المدلولية (الثيمية)، الشكل الخارجي للنص (عزيز التميمي) المتمثل بنسيج لغوي مبني

وفق رؤية تصورية خاصة للشاعرة \ الناصّة يشكل جزءاً من دلالة النص إضافة إلى الرموز والوقائع الأسطورية والاجتماعية، فسلطة النص الدلالية تؤدي وظيفتها بشكل فاعل من خلال التقائها بسلطة القارئ التي تمثل الدلالية الكلّية، أي دلالية النص تمثل نقطة الالتقاء مع القارئ وبالتالي يجب أن تكون ضمن التصور الشكلي الخارجي للنص الذي يعكس آليته الأدائية بتشخيص المسالك والدروب المؤدية إلى منطقة الثيمة في النص مروراً ببنية النص من خلال المنظومة التحليلية في سلطة القارئ، أي يمثل انعكاس داخلي لمركبة من مركبات النص التي لعبت دوراً إيجائياً في اجتذاب القارئ، ويسهم كل إحداثي من إحداثيات سلطة النص في عكس تصور معين ضمن عملية القراءة.

إن الموت هنا ليس "سوى انتصار على الموت العضوي" (وليد مشوح) وهو موت يحتمي بنداء الرغبات النفسية المحاصرة، التي توقظ الصور النائمة في الذهن، لتمنحها مظهرا مادياً، يبلور حالة من التوتر الفكري، القائم على أنقاض العمر(الضال)، و المنسرب من بين اليدين ولكن حركة الروح هي مثل حركة النار تضع نفسها وهي صاعدة، والشاعرة تحاول أن تجسد كل ما تراه وتحسه بمنتهى الصدق مع استيعابها لتفاصيل الصور الحياتية وجزئياتها لغرض إثارة القارئ عبر تماسه بها كما تحمله على الإحساس والتفكير معا(غاستون باشلار) وكل ذلك يقود لا محالة الى طقوس وجودية للموت؛ ولكن أي موت هو الذي يتلبّس مناخات فاطمة الشيد؟ نسأل أنفسنا، ونجيب: الموت الوجودي؛ الاحساس الأولي بالعدم؛ العدم الضروري للكائن إن الموت الوجودي الذي تسعى إليه الشاعرة حثيثا هو الموت الأبيض الذي يكاد يكون عبثياً، لأنه الموت الإلزامي والحتمية هنا تجعل الكائن في النقطة المريبة الكائنة بين العبث والسخرية.

قراءة المصطلح

في سياق هذه القراءة النقدية لكتاب (مراود الحلكة) لفاطمة الشيدي يمكننا القول بأنها (قراءة مجاورة للنص) و(محاذيه) له ومهما أبدعت (أقصد القراءة النقدية) فإنها تظل (برّانية) ولا تختلط بالنص ولا تعايشه ولا تستمع لصوته ولا تستكشف مجهولا ولا تضيف شيئا ولا تستمع إلا لنفسها وتتقوقع على ذاتها المريضة (حسين فيلالي) نظرا للفوضى المنهجية التي نعيشها على صعيد النقد العربي والحيرة بين المناهج النقدية المستوردة والتي تضعنا في موقف لا نُحسد عليه وتطرح علينا سؤالا منهجيا: وهو أيها نستخدم في قراءة النص العربي مصحوبة بعجز فاضح في الوقت نفسه عن نحت منهج عربي خالص بإبداعنا ومن هذا المنطلق نحن مطالبون بضرورة (تبيئة) المناهج المستوردة لكي تلائم النص العربي ولكن بشرطين اثنين:

١- أن يتنازل المنهج عن بعض خصائصه ويذعن لشروط إنتاج النص: شروط الثقافة والبيئة والرؤية.

٢- أن يتنازل النص عن نفسه كلية ويخضع ويسلم أمره لمبضع المنهج، يقص منه ما يشاء ويرغمه على البوح بما لا يشاء.

هذه كانت مداخلة منهجية قبل الولوج إلى حضرة النص (الشيديّ) واستكناه مفرداته وآلياته حيث ينفتح النص على العوالم المتاخمة لحدوده وتقفز بحواسها على حواجز الكلمات وكافة الأجناس الأدبية (السيرة والمخطوطة والريبورتاج الصحفي والمسرح والسينما والموسيقى والفن التشكيليّ والجاندرحيث استبطان العلاقة الخفية بين الذكر والأنثى، بين المرأة والرجل والذهاب باتجاه تأنيث العالم) ليحمل في النهاية توترا وجوديا ويصبح الكون برؤية (خزعل الماجدي) وحدة شاملة قادرة على الاختلاط مع بعضها وتكون الناصّة \ الشاعرة هي راعي هذا الاختلاط عبر مدونتها المفتوحة.

وهذا الطرح يحيلنا إلى الحديث عن التهجين ما بين الشعر والسرد، وربما في شكل قريب من القصة القصيرة جداً، وبكلام آخر يبدو النص الشيدي المفتوح وفقا لرؤية (جمال باروت) كأنه خطاب ذاتي يقصُّ وحدات سردية مرجعية أو إحالية وحتى وقائعية، أوكما برهن جينيت فإن حدود الخطاب والسرد لا تتمايز في حالة صافية بل يتداخلان فيما بينهما، وهذا التداخل هو من أبرز سمات النص المفتوح من دون أن ينفي ذلك اتجاه آخر يقوم على الومضة ضمن منهج الإدراك الحدسي الذي يثير طاقات شعرية في الجزئي التفصيلي. فالنص المفتوح\ اليومي لا يتخلى عن الإدراك الحدسي، فالعالم الصغير يحضر هنا محملاً بالعوالم الكبيرة.

النص المفتوح

ولكن كيف يمكن للقاريء المتمرس (بعد إعلان موت القارئ التقليدي رسميا) التفرقة بين هذه الأجناس الثلاثة وخاصة: بين النص المفتوح وقصيدة النثر لدى فاطمة الشيدي أو بنظرة عامة بين (الشعر واللاشعر) وبموجب هذا التفريق يكون شعراً كلّ إنشاء يحتفي بالدّوال أكثر ممّا يحتفي بالمداليل وتكتسب فيه الكلمات قيمتها من رنينها وشكلها واكتنازها بالإيحاء، ومن مجموع علاقاتها التجاوريّة.

فهي، (أي الكلمات)، تُنتقى وتُحَبّ انطلاقاً من موسيقاها وممّا تتيحه من لعب على الكلام ومناورات بلاغيّة وأسلوبيّة وبالمقابل، يكون نثراً كلّ نصّ يُصار فيه إلى تغليب المعنى وتُمنح فيه الأولويّة للمدلولات (رومان ياكوبسون) بالطبع هذا لا يعني أنّ الشعر يُضحّي بطاقته المعنويّة أو الدلاليّة، ولا أنّ النثر يستغني عن كلّ مسعى أسلوبيّ وعناية موسيقيّة. فالمسألة مسألة معايرة وغلبة معقودة لهذه الشاكلة أو تلك في معالجة اللّغة داخل نصّ بذاته (كاظم جهاد) فقصيدة النثر، وهنا امتيازها الفريد وطبيعتها "الخلاسيّة"، جاءت لتجمع بين

فضائل كلا النّوعَين. من الشعر أخذتْ احتفاله العالي بلعب الدوالّ، وأنعشته بقدرات النثر على قول ما لا يقوله الشعر "المحض". فمع تجاوز الرّومنطيقيّة والإيغال في زمن الحداثة، أصبح الشاعر يضيق ذرعاً بحدود البيت الشعريّ من جهة، وبعجز الشعر "المحض" أو "الصّافي" عن احتواء كامل التجربة الإنسانيّة ثمّة دائماً "مناطق" من التجربة وظلال من المعاني لا تُقال إلاّ نثراً، وما تطمح إليه قصيدة النثر هو توسيع النصّ الشعريّ بحيث يستقبل هذه "المناطق"، ولكنْ بالعمل دائماً تحت سيادة الشّعر وهيمنته شبه الكليّة.

وفاطمة الشيدي في كتابيها السابقين (الموت اكثر اخضرارا)، و(خلاخيل الزرقة) ارتكبت فعل قصيدة النثر في تجلّياتها الكبرى المعروفة: (الوجازة والتشظي والغنائية المضادة الآتية من على بُعد، والسرد التكسيريّ عن عمد، والمجازفة بالمعنى تقذف بنا مراراً في أقاليم اللاّ معنى أو المعنى المُفارق، وتُخرجنا من العالَم المعهود لنكون في غمار عالَم آخر أو لا-عالَم.

فقصيدة النثر كما اقتفت أثرها فاطمة الشيدي عند الرواد وبخاصة معلمها الأول سيف الرحبي، لم تقمْ لترفع النثر إلى مصاف الشعر كما يتوهّم البعض، بل لتفتح الشعر على ضدّه الحيويّ ولتشحنه بطاقات لا يتوفّر عليها هو وحده (كاظم جهاد) وعلى هذا النّحو يكون لقصيدة النثر لدى الشاعرة فلسفة فعّالة وجماليّة ضمنيّة، وتتطلّبت جهدا من النّاصة على مُمارسة القدرة على تشظية التجربة واتّخاذ مسافة منها، وعلى مضاعفة أناه الدّاخليّة وتحويل الزمن إلى فضاء.

ومن هنا يمكننا القول إن تجربة قصيدة النثر لدى فاطمة الشيدي والتي استغرقت ديوانين كانت تمهيدا وأرضا خصبة لإنتاج نص مفتوح ينطلق من فلسفة قبْلِية حيث للنص المفتوح مزايا فنية ربما تخرج عن حدود الكتابة الأجناسية، فالكتابة الأجناسية تنطوي على قوانين شاملة، أخذت من انفتاح هذا المجال على الاشتغالات الأدبية المعروفة أو المطروقة في كتابة الشعر وكتابة

السرد، (زهير الجبوري) فهو غير ظاهرة، بل هو فن أخذ عليه أو أدخل خانة « مابعد الحداثة » ولكن حين نكرس العمل عليه أو الاشتغال فيه، يعني أننا نفتح رؤى واسعة للتعامل مع الأشياء بوصفها أدوات قابلة للطرح وفق ما يعمل عليها.

باطنية هيرمونطيقية

تخلّقت تجربة (مراود الحلكة) على يد فاطمة الشيدي كنص المفتوح وُلِدَ من رحم هيرومنطيقي (تأويلي) نصّ جاء ليماثل المدينة المفتوحة على بعضها والمتداخلة بطريقة يصعب تصنيفها وتبويبها بشكل نموذجي وقد اشتغلت النّاصة على هذا النوع من النصوص المفتوحة والذي تسير كافة مقاطعه في مناطق الباطن ينزل إلى طبقات الأعماق ويتخذ له من المستوى الضمني مكانا، إنه نصّ يتحاشى الظاهر وينزل إلى الأعماق الغائرة للغة والصورة والبلاغة والأسلوب (خزعل الماجدي) تستلهم عبره من فلسفة الموت والفناء آليات الكتابة وتقترب به من الينابيع الخفية للدين وتقترب به أكثر من المناهل السرية للجسد , فالجسد يلعب دورًا استثنائيا في رحلة الباطن سواء بنفيه للوصول إلى الروح أو بتخصيبه للوصول إلى النفس، أو بتلاقي الروح والنفس في حلقتي الاتصال والانفصال للفيض والعود الأبديين لكنه يهيج سياقات اللغة ويقود الناصّة \ الشاعرة إلى مستويات مدهشة من الرؤى تقود معها القاريء إلى امتحان يختبر جلد الروح وخصوبتها وقدرتها على التحرر والانعتاق إلى العوالم البعيدة.

مجرى النص

لقد حاول الكثير من مؤرخي المدونة العربية (تقعيد \ ترصيص قواعد نقدية) ووضع النص المفتوح في إطار تطبيقي بداية من سبعينيات القرن الماضي على يد أدونيس في كتابه (مفرد بصيغة الجمع) وسليم بركات في (الجمهرات)

و(الكراكي) ثم جاءت (خزائيل) لـ(خزعل الماجدي والذي جهد نفسه في إطار (البيان الشعري الخامس) أن يبحث عن سمات النص المفتوح وأنواعيته وتقنياته.

ولأن النص المفتوح يحتاج إلى قدر كبير من شخصية السارد الملحمي والمعرفي وذلك لأنه جنس شعري يتخذ من الكتابة فعلا شعريا مغامرا يقف بوجه متون السرد والدراما والمعرفة الحديثة منافسا لها قدر انطلاقه من أرض الشعر، إنه مصالحة الشعر مع المتون ثم تطويقها أو تفخيخها بنيران الشعر.

وفي إطار هذه الرؤية يمكننا محاولة مطابقة استنتاجات (خزعل الماجدي) النظرية في تتبع سمات ومسارات النص الباطني المفتوح في كتاب (مراود الحلكة) التي اشتغلت عليها فاطمة الشيدي بمعرفة باطنية ورؤية الحدس ودون (قصدية متعمدة) وإن كان مرد ذلك إلى دراستها الأكاديمية في هذا الحقل حيث تعد رسالة دكتواره في (اللسانيات) وتشتغال على (المعنى خارج النص):

أولا- تعتمد الناصّة على البذخ اللغوي وتسعى لتفجير اللغة وشحنها وتصادمها لتؤكد للقاريء أن (مراود الحلكة) نص لغوي بالدرجة الأولى.

[ها أنا أتقدم بكلي
لامعة كخنجر مصقول
كجزع مغلف بالنحيب
يوقد المساءات المظلمة الأضلع
يقودني نحو فجيعة الانتظار
تتقدم نحوي البلاد والبرد
جحوظ الغد يطرز مآتم القادمين من الأنبياء
وبلا مزاليج محكمة ترتق ثقب القادم
و بلا كهوف قائمة تصلح للصلاة

أتحرك نحو دفء الخسارات
أتوسد الغياب الآثم
ولا أجزع [(1)]

ثانيا- تستخدم فاطمة الشيدي السرد والدراما وغيرهما ويكون هذا الاستخدام جزءا أساسيا من أسلوبية النص المفتوح.

[سأثرثر حتى تنتهي الحكايات من ألسنة الرواة
وحين يلملم الغياب ثيابه من دمي
سأبكي
حتى يغفر الصمت لأصابعي الملوحة اشمئزازها
من المسافة
وسأنداح كالبؤرة في لجج الفراغ [(2)]

ثالثا- نص فاطمة الشيدي يعتمد بنية التركيب العضوي والخلط الحر وهما أساس النص المفتوح حيث يمكن الحذف أو الإضافة في سياق العمل.

[الليل يتعرى على بياض الصبح
واللغة الميتة على صدره تنزف آخر مايمكن أن
يقال
الحزن بإعياء مربك يستعيد خصوبة الرؤيا
يصرخ في كائنات الرعب الخرافية

(1) من نص بقع على جسد الليل.
(2) من نص تيه.

أيها الذاهبون لاموت صالح للبقاء
فاذهبـوا[1]]

رابعًا- لا يحكم (مراود الحلكة) إيقاع واضح وإن ظهر هذا الإيقاع فـالنص غـير ملزم به ولا يُستدرَج إليه وإن كان هناك إيقاع أسلوبي لم يتم تـصميمه سـلفا بل كثيرا ما يظهر وفق انسجامات وهارمونيات الناصّة نفسها.

[ذهب كما جاء
أسمرا وساخنا كرغيف يحن له الجياع
خفيفا جدا كآخر الأشباح الذين تتقاطر وجوههم الملفّعة بالخيبـات آخر الليل
لا يمكنك أن تمسك أثر خطوته الفارّة من قطارات الموتى
على ملامح حزنه الساجية يزرع وردة الصمت
وحين يثرثر بهمس تخرج الكلمات من بين شفتيه هشة ومالحة
كل ما يفضي به هذيان كي لاتقبض على معنى [2]]

خامسًا - تتبع النَّاصة في كتابتها نسق النثر كاملا في محاولة لجمع وتمثل كل أنواع جنس الشعر لتشي لنا بأن النص يصنع نفسه وقد يضطر لنحت خرائط كـثيرة في هذا الفضاء للإشارة إلى الجوهر.

[يا عناقيد الرحمة المدلاة
يا آخر شيء يفيض بياضا في كف العتمة
رفقا!!

---

(١) من نص ردى.

(٢) من نص شبح يرشق بي الغياب.

أشعلي سرجهم المبهوتة بالشك
وسعي حدقاتهم الضيّقة للنور
كمّمي أصواتهم المبحوحة بالغناء
وكوابيسهم المتنملة من فرط الموت
شمسي جراحهم كي لاتتعفن [(١)]

سادسا - يمتاز النص الباطني المفتوح في مراود الحلكة بغباريته وامتداده وفضائه السينوغرافي وتشتيت الفكرة الشعرية وجعلها متنا مثل دخان في فضاء وربما ظهر الاستطراد أو الشرح.

[عم مساء أيها الحزن!!
اللذة مشنوقة على قارعة المساءات المبللة النهاية
البهجة معنى محنى ببيت شعر جاهلي وكأس
نبيذ
بنصف التفاتة ونصف حنين
شنق الحادي العجوز لهفة المرافئ خلفه
و كاد يغادر
وبما تبقى من فيض الظمأ
شد إلى النخلة حنين رماله المتدثرة بالقيظ
وقيضها للاشتعال
وراح يغني
اليوم خمر وغدا خمر (٢)]

(١) من نص شفاعة.
(٢) من نص هكذا يبدأ الكلام.

سابعًا - جاء النص الشيدي المفتوح في شكل نظام شعري مفتوح له بداية وتفاصيل ولا تحده نهاية بل كان تائها وقابلا لنهايات كثيرة وبذلك يصبح (أميبيا) وغير محدد.

[أرى فيما يرى غفل المواجع
كائنات تزدحم لتؤدي رقصة الموت
ضجيج يعلّم الجهات كيف تتطاير
فزع يشق أكفانه عن طفلة تحترق
أياد تلّوح لجنين يتشكل في حفنة من تراب اللغة
و بأصابع فاغرة دمها أخيط روحي إلى نصفها
أستدر عطف المساءات
أسند ظهري لقباب المدن وعلاماتها الفارقة
أذرف السلام على أمنية تتكوّن في رحم الخلق
بذرة من عويل
أجيء مزمارا بفتحات أضيق من لغة [1]]

(١) من نص حشرجة المسافة.

شعرية التناص والمناصصة

منذ سنتين حصلت على مخطوطة هذا الديوان عبر البريد الإليكتروني وقرأتها مرتين وانشغلت وقتها بالبحث عن الآلية التي يمكن من خلالها وضع النصوص في إطار تطبيقي والسؤال الذي يراودني كثيرا هل ننشغل بتطويع النص للقواعد النظرية؟ أم نحاول استنطاق النصوص وترويضها للخروج بإطار نظري؟ لكن هذه الأخيرة تحتاج إلى جهد أكاديمي ودراسات مطولة يعمل عليها الباحثون في مجال (نقد النقد) وآثرت السلامة باللجوء إلى المنطق الأول. على كلٍ فإن قارئ ديوان (سقوط مدوٍ لريشة) لبدرية الوهيبي سيكتشف الكثير من الإشكاليات الفنية عند البحث في ما وراء النص وتتكشف أمامه العديد من القضايا النقدية وفي مقدمتها اتكاء الشاعرة على تقنية المفارقة والمناصصة.

مدخل منهجي

قبل أربعين عاما من اليوم قدمت جوليا كريستفيا لميدان النقد مصطلح التناص Interextualite وعرفته بأنه مجموع العلاقات القائمة بين نص أدبي ونصوص أخرى) وظهر في السنوات الأخيرة في ثوب آخر يسمى بـ (العتبات) seuils أو هوامش النص أو العنوان أو ما يسمى بالنص (الموازي) Le paratexte

وترجم سعيد يقطين الـparatextes بالمناصصات وهي (هوامش نصية للنص الأصلي بهدف التوضيح أو التعليق أو إثارة الالتباس الوارد وتتنوع بين داخلية وخارجية.

غير أن المغربي محمد بنيس يراه في شكل عتبات ترتبط بعلاقة جدلية مع النص بطريقة مباشرة أو غير مباشرة وبتعبير آخر (العناصر الموجودة على حدود النص،

داخله وخارجه في آن وتتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته وتنفصل عنه انفصالا لا يسمح للداخل النصي كبنية وبناء أن يشتغل وينتج دلالته.

واستطاع جيرار جنيت توليد مصطلح Laparatextualite (النص الموازي) ويقصد به نصوص مجاورة ترافق النص في شكل عتبات وملحقات قد تكون داخلية أو خارجية ولها عدة وظائف دلالية وجمالية وتداولية.

وتفرع عن هذا المصطلح عدة مصطلحات منها:

١- paratextualite (النصوص المرادفة) وهي التي تقيم علاقة بين النص الأدبي وكل ما يحيط به من عناوين ومقدمات وملاحق.

٢- metatextualite (ما وراء النصوصية) وهي تربط النص بنص آخر يتكلم عنه دون أن يسميه أو ينقل عبارات عنه.

٣- hypertextualite (التعددية النصية) وقد وضع هذا المصطلح جان ماري شافر ويعني به العلاقات القائمة بين نص معين وعدة نصوص أخرى مثلت بالنسبة إليه نماذج أجناس كما يتضح من فحص ما يسمى بالإشارات والسمات آثار الأجناس.

التناص والدلالة

يعد التناص (مكاناً لظهور مضمون الدلالة الايحائية) فالنص هو المادة المعطاة، والتناص هو المادة البنائية، وتماشياً مع مسلّمة (هيلمسليف) بأولوية البنائية على الموجود، فإننا نعطي اهتمامنا الرئيس للتناص, وعلى هذا فإن النص الأدبي يقوم على مقولة إنه ملتقى نصوص أو مكان تبادل يخضع لنموذج خاص هو لغة الإيحاء (جميل حمداوي)، ويعرّف التناص في مبدئه (كمجموعة من النصوص التي تتداخل في نص معطي)، لذلك فإنه يمكن لنص (ما)، أن يحمل في مضمونه نصا آخر, وهذا التناص يتسع ويضيق وفقاً للتحويل الاندماجي والرمزية.

أنواع التناص

رصد كثير من الأكاديميين العرب والغربيين أنواعا كثيرة من التناص ومنهم الدكتور أحمد الزعبي الذي يتوصل إلى ثلاثة أنوع رئيسة من التناص تحققت في (سقوط مدوٍ لريشة) يمكننا التدليل عليها وهي:

١- تناص أدبي: تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة أو حديثة شعرا أو نثرا مع نص القصيدة الأصلي بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة على الفكرة التي تطرحها الشاعرة:

[لم يكن (طاغور) يغني قبل أن يموت
والجدران الثملة ما برحت تسترق النظر نحو الكلمات
فاغر هذا المكان فاهه الغولي
مندس بين أصابع اللاهوت والناسوت
باحثا عن (نرفانا) الجسد
من يترك خطاياه معلقة في الهواء المبثوث بين الحناجر والخناجر؟!]

٢- تناص أسطوري: حيث استحضرت بدرية الوهيبي الأسطورة القديمة وقامت بتوظيفها في سياق قصيدتها بهدف تعميق رؤية معاصرة للقضية.

[ربما سيبسط (سيزيف) يديه ليتقي لعنة التماسيح الصغيرة
عندها ستسقط الأرض عن كاهله
ويحل مكانه غبي آخر
ليدفع ثمن التمرد
ولكن الرغبة المبيتة لم يحن موعدها
والريح لم تضرب أجنحة العصافير]

٣- تناص تاريخي: تمثل في الحضور التاريخي لنصوص سابقة تاريخية مختارة داخل نسيج النص الأصلي لقصيدتها.

[وبين سماوات بابل

وبين النجوم حكاية

حكتها العجائز في غفلة الريح للأنبياء

تقول النبوءة:

بأن زمانا سيأتي ليسرق من طفلة البرق ألعابها

وان دم الورد سوف يسيل على جرح دجلة

وأن الكلاب ستنبح يوما بأبوابها

وتغرق في لجة من دماء]

توظيف التناص

وتطابقا مع رؤية (الزعبي) فإن بدرية الوهيبي استطاعت توظيف التناص في ديوانها على مستويين (ظاهري واعٍ وخفي لاشعوري):

(أ) توظيف واعٍ أو شعوري حيث اعتمدت الشاعرة على خاصيتي: (الاقتباس، والتضمين) في قصيدتها (قلب برائحة العشب) إلى مسعود الحمداني:

[من المسافات المرتقة بقميص يوسف،

إلى هزال الأسنمة المعبأة بماء الوضائين

وضعت بيضة رخ في مهد الخرافة،

وقيت قلبا أخضر.. لبن العصفور

أخبرتك آنذاك:

(أن اللوتس لا ينبت هنا!!)

نحن فقط الباقون والماضون

(أكبرتك).. بعيدا عن أيدي (نسوة المدينة) المقطعة]

(ب) توظيف لاشعوري تمثل في عدم وعي الشاعرة بحضور نص في النص الذي تكتبه حيث يتبدى حضور نص شهير لمحمود درويش في قصيدة (الموت يمشي وحيدا)

[يخرجون من أجداثهم
حليقي الرؤوس، ملتحين، ومدججين بالأمل،
يتمددون كأخطبوط بألف ذراع..
بأنصاف جماجم، ومشاجب يعلقون عليها رائحة الموت
الشارع مكتظ بأذرع مبتورة،
والماء سريره الوجع
فارغة هذه القنينة هذا المساء
لا عطر يسحب رداءه ورائحته،
لا صدر عار يبرقع أغشيته،
ولا غريب يحضر عشاءه الأخير قبل ان يلفظ أنفاسه]

مصادر التناص

وبالبحث في تضاعيف ديوان (سقوط مدوٍ لريشة) نرى الشاعرة بدرية الوهيبي تعتمد على ثلاثة مصادر للتناص وهي:

(أ) مصدر طبيعي وتمثل في الاستعانة بالموروث:

[تلفظ شهرزادة الصباح آخر أحلامها
يبدأ الديك الغجري بنقر التفاحة المغرية
لم يبق منها سوى قضمة أخيرة]

(ب) مصدر قسري: داخلي يتعلق بالتناص المدون بين دفتي الديوان

[عذرا..
شاهدتها مختبئة في سحابة طوافة،

مرة على شكل حدأة،
مرة على شكل طحلب،
مرة على شكل كرسي مذهب،
ومرة على شكل زهرة لوتس..
في يدها سفينة دون كتف..
كانت.. كانها هي..]
كان حلما مجنونا كأنثى

(ج) مصدر انتقائي: اهتمت بدرية الوهيبي عبرها بالمناصصة الطوعية
[في قبو مظلم مسحت جان دارك،
سيفها المثخن برائحة الخمارين،
لم يترك لها الوقت متسعا للجحيم]

درجات التناص

ويمكن للقاريء الواعي إدراك درجات التناص في ديوان (سقوط مدو لريشة) عبر التروي في البحث فيما وراء النص لأنه كثيرا ما يتخفى وراء المعنى الظاهر عليه وحيث التناص استراتيجية اعتمدت عليها بدرية الوهيبي وقدمتها لنا في ديوانها في شكل فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة (محمد مفتاح) وتحاول عبرها تحويل النصوص أو تمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالاتها أو بهدف تعضيدها) إذن فالتناص هو تعالق نصوص متعددة مع نص بكيفيات مختلفة وعليه يمكن للقاريء الواعي إدراك ظروف نشأة التناص وأبعاده الفكرية من خلال ست درجات وهي:[التقاصي] ويقوم على التقابلات (دينية ـ إلحادية) (علمية ـ ساخرة)، و[التباعد] وهو(مجاورة نكتة سخيفة لآية

قرآنية) و[التحاذي]وهو محافظة كل نص على هويته في غياب أي صلة بين النصوص، و[التداخل] حيث تشارك نصوص لفضاء نص عام دون تحقيق الامتزاج أو التفاعل بينها، و[التفاعل] فكل نص هو نتيجة تفاعل مع نصوص أخرى تكون درجة وجودها بحسب نوع النص المتفاعلة معه وأهداف الشاعرة ومقاصدها وأخيرا [التطابق]، وهو تساوي النصوص في الخصائص البنيوية وفي النتائج الوظيفية.

قصيدة التفعيلة

لا تزال قصيدة التفعيلة تتصدر المشهد الشعري العربي لما أحدثته من انعطافة في مسيرة (الديوان العربي) وبما أحدثته من ثورة سلمية وانقلاب أبيض على تقاليد الشعر العربي المتوارثة في (الشكل والمضمون) اقتفى أثرها رواد كبار واصلوا مسيرة التجديد وصولا إلى (بنين وحفدة بررة) عبروا بها إلى الألفية الثالثة وعلى امتداد جغرافية الخارطة العربية وصولا إلى (المهجريين الجُدد) في الأمريكتين وشمال أوروبا وجنوبها.

وفي قراءة واعية لمنجز تلك الثلة من الحَفَدَة (المتورطين) بالولاء لهذا المشهد الشعري نشاهد العمانية عائشة السيفي - وفي باكورة حياتها - تصل الأرحام الشعرية التي تقطعت على أيدي أكثرية من (سدنة) الشعر السبعيني وتلاميذهم (المردة) بدعوى (القطيعة مع التراث) رافعين راية (قتل الأب).. تأتي عائشة السيفي في زمن الخيانات الكبرى لتقود ثورة الولاء للرواد الأوَل؛ نازك الملائكة والسّياب والبياتي وأمل دنقل لتعيدَ ترتيب أبجديات الخطاب الشعريّ وترتيب البيت الشعري تحت وطأة القصائد الذكية التي تلقيها جيوش الاستسهال النثري لتدنس بياض الورق وتلوث أجواء المشهد.

منهجية القراءة

نميل في قراءة للمنتوج الشعري لعائشة السيفي وفق تيار المنظور الثالث الذي لا يمجّد (المحتوى) ولا يقدّس (الشكل)، بل يقرأ النصوص سواء أكانت إبداعية أو نقدية انطلاقاً من اعتبار النص جسداً كاملاً معقّداً، حتى لو تبدّى أمامنا بسيطاً.

واتكاءً على ماهية الشعر التي اتخذتها عائشة السيفي قانونا صارما تُسيّر القصيدة وفقَ منطقيته الفنية تلك الوظيفة التي يكون فيها هذا النوع الرفيع من الأدب (محاولة عمادُها الكلمات للإيحاء بالكينونة الإنسانية في حركتها الوجودية المهتزة مع اهتزاز الكلمة وصمتها).

وحين لا يكون الشاعر قادراً بوسائله الفنية والمعرفية الخاصة على ملامسة شيء من هذا التصور الصعب وذلك الفهم الوجودي الشامل لوظيفة الشعر، لا يبقى ثمة مجالٍ كبير للاستماع إليه أو الإبقاء عليه في (جمهورية الشعر)، اللهم إلا إذا اقتنعنا منه بدور المصلح الاجتماعي والأخلاقي الذي يتفق الجميع على أن لا علاقة وثيقة له بما نسميه (شعراً) في هذا العصر.

إذا كانت الحقول السيميولوجية بعلاماتها متعددة الإحاطة في الفضاء المسرحي والفضاء الدرامي فإنها صعبة الإحاطة، وخاصة في نسق القول الشعري، وخاصة في نسق الشعر الغنائي ولكن ما يقرّب السيميولوجية إلى الإفهام أنها نظام بحثي مفتوح، وأنها تلغي الحدود بين الحقول المعرفية، وتنظر إلى العالم بصفته علامات دالة، وهذا يشمل الحياة كافة وبكل مافيها من أنظمة ومشاهد.

والفضاء (Espace) مكوّن أساسي من مكونات الخطاب الشعري، وهو حقل معرفي يستهدف تحليل مواضع الذوات والأطر المكانية للمواضع لإنتاج المعنى والخبرة الجمالية، والفضاء في القصيدة الغنائية اتصال وتواصل بين المرسل والمتلقي من خلال عنصرين هامين، هما أفق التوقعات أو (الكودا/ (Code) الأولية وأفق التجربة أو (الكودا الثانوية) التي يلح عليها القارئ، ولذلك علينا أن نتوقف.

بين عصرين

كانت الأجواء التي وُلِدت فيها مدرسة الحر العربية الأولى على يد الرواد الأوَل أقل فداحةً من تلك التي عاشها ولا يزال يعيشها جيل عائشة السيفي فإذا كانت الحرب العالمية الثانية واتفاقية سايكس بيكو مزقت أوصال العالم العربي فإن عائشة شاهد على شاشات التلفزة في بث مباشر مجنزرات التتار الجُدد تجتاح أسوار بغداد والقنابل الانشطارية والذكية تلتهم أجساد الأطفال والنساء في جنوب لبنان وتناحر واقتتال الفصائل الفلسطينية خلف الجدار الفاصل في غزة.

وأضحى واقع التطور التكنولوجي يطرح عليهم دوماً أسئلة مقلقة، ومحشورا بين تجربة الشاعر الحديث الذي يجد نفسه مضطراً، أكثر من ذي قبل، للنظر في الأشياء في جملتها وتجنُّب الغرق في الوفرة الثقافية الخادعة والوقوع في مطب التجزئة القاتلة للمعارف والأنواع الأدبية والاختصاصات الضيّقة التي يفرضها التقدم العلمي المطرّد وواقع تقسيم العمل واستخدام الآلة على نطاق واسع، وغير ذلك من حقائق تجعل من الصعب على الإنسان أن يحتفظ بسلامه الداخلي والانسجام الضروري مع نفسه والوحدة الداخلية التي يؤلف البحث عنها مرتكزاً أساسياً من مرتكزات الرؤية الشعرية الحديثة.

س. موريه

تكتب عائشة قصيدتها وفق النموذج الخامس مسقطةً أربعة نماذج كان قد حصرها (س. موريه) في دراسته لحركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث وهذا النموذج الذي اعتمدته عائشة السيفي يقوم على استخدام الشاعرة لبحر واحد في أسطر غير منتظمة الطول ونظام للتفعيلة غير منتظم وامتثالا لرؤية نازك الملائكة في تعريفها للشعر الحر بأنه هو شعر ذو شطر واحد

ليس له طول ثابت وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر ويكون هذا التغيير وفق قانون عروضي يتحكم فيه.

فأساس الوزن في الشعر الحر أنه يقوم على وحدة التفعيلة والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكم أن الحرية في تنويع عدد التفعيلات أو أطوال الأشطر تشترط بدءا أن تكون التفعيلات في الأسطر متشابهة تمام التشابه، فينظم الشاعر من البحر ذي التفعيلة الواحدة المكررة أشطراً تجري على هذا النسق:

[عَلَى الحُبِّ أنْ يَتَشَظَّى كَغَيْمٍ
يُعَاجَلُ بِالمَوْتِ إذْ يُقْتَفِيهِ
وَأنْ يَتَرَوَّى!
عَلَيْهِ بِأنْ يَستَفِزَّ الغُيُومَ عَلَى صَفْحَةِ العِشْقِ
وَالعَاشِقَاتْ
وَأنْ يَهَبَ الرَّوْحَ وَمُضَاتِهِ
عَلَّ فِيْ الحُبِّ بَعْضَ التَّمَنِّيْ
وَعَلَّ حَبِيبين فِيْ سِدْرَةِ العَشْقِ يَنْتَفِضَانِ مَعَا
وَعَلَّ رَحِيلاً قَدِيمَاً يَعُودُ
إلَى الذِّكْرَيَاتِ]

ويمكننا الإشارة هنا إلى أن الدافع الحقيقي إلى استخدام هذا النموذج هو رغبة الشاعرة في استخدام التجربة مع الحالة النفسية والعاطفية، ومزجهما لكي يتآلف الإيقاع والنغم مع المشاعر الذاتية في وحدة موسيقية عضوية واحدة.

وفي جل القصائد التي وقعت بين أيدينا للشاعرة وجدناها تعتمد البحور الصافية التفعيلات تلك التي يتألف شطرها من تكرار تفعيلة واحدة ست مرات كالرمل والكامل والهزج والرجز والمتقارب والمتدارك، كما يدخل ضمن تلك

البحور مجزوء الوافر "مفاعلتن مفاعلتن" مع ظهور القافية واختفائها من حين لآخر حسب ما تقتضيه النغمة الموسيقية وانتهاء الدفقة الشعورية.

وطبقا لرؤية الدكتور عز الدين إسماعيل فإن "فالقافية في شعر عائشة السيفي تمثل نهاية موسيقية للسطر الشعري وهي أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الإيقاعية ومن هنا كانت صعوبة القافية في قصائد الشاعرة وكانت قيمتها الفنية كذلك.

ولا تكلفنا الشاعرة عناء البحث عن القافية في قائمة الكلمات التي تنتهي نهاية واحدة، وإنما هي عندها كلمة "ما" من بين كل كلمات اللغة، يستدعيها السياقان المعنوي والموسيقي للسطر الشعري، لأنها هي الكلمة الوحيدة التي تضع لذلك السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها.

[مَا زَالَ يَنتَحِرُ الضَّيَاعُ عَلَى مَدَائِنِ قِصَّتِيْ
وَأحَارُ كَيْفَ أعُودُ دَونَ هُوِيَّتِيْ
تِلْكَ التِيْ رَمَّمْتُ ذَاكِرَتِيْ
عَلَى أنْقَاضِهَا
تِلْكَ التِيْ سَلَّمْتُ دَفْتَرَهَا لدَفَّةِ مَرْكَبِيْ
الرَّاسِيْ عَلَى شَطٍ مِنَ الأوْطَانِ
جِئتُ لأستَعِيْرَ تُرَابَهَا
وَطَنِّيْ المُشَرَّدُ بَينَ أختَامِ الوزَارَةِ..
بَيْنَ إيْوَانِ الأكَاسِرِ
إذْ تَمَاهَى فِيْ فَرَادِيسِ الجَحِيْمِ
وَطَنِيْ المُمزَّقُ بَيْن أشْلاءِ المَدَافِعِ غَابَ فِيْ
أسْطُورَةٍ رَحَلَتْ
طُقُوسَاً مِنْ سَدِيمْ..]

آليات التأويل

تكتب عائشة السيفي نصوصًا تحتمل التأويل ليس ناتجا عن إيغال في دراما الغموض أو انكفاءً على الذات بل لأن الشعر هو الروح الوحيدة التي تتحرك بحرية كاملة في مجريات الكلام والخطاب والنص والتأويل والقادرة على فتح الثغرات في حقول ومستويات هذه المحطات والتحول بحرية داخلها والتخصّب بشحناتها.

إن التأويل يلازم نوعين من النصوص هما: النصوص المقدسة والنصوص الشعرية بسبب الطابع الشمولي الذي تستند إليه هذه النصوص أولا وبسبب الرغبة في جعلها نصوصا ذات طبيعة غورية باطنية.

والنص الشعري مؤول بدرجة تفوق النص المقدس لأن الدلالة العامة فيه لا تتطابق مع المدلول ولأن الطابع البلاغي للمعنى والاستعارة والكناية قد تكون صورة جمالية وليست وسيلة للوصول إلى معنى محدد.

والشاعرة عائشة السيفي تكتب نصا وفق تصميم تأويلي عبر الخيال والبلاغة يدعو القارئ لمساحة أوسع من التأويلات القرائية كان لسان حالها يقول التأويل حاضنة الشعر (نصا وقراءة) ولا شعر دون أن يكون تأويل بهذا القدر أو ذاك.

ونصوص الشاعرة تتوفر على سمات تعطي قارئها البحث عن قوانين وآليات للتأويل وفق نماذج عديدة يمكننا استخدام منهجية محمد راتب في إضاءة هذه السمة تطبيقيا على النحو الآتي:

١- الأسلوب البياني (الأدبي)، بكل ما يتميز به هذا الأسلوب، لا سيما حرصه على ترك مساحات غير مضاءة، وترك فجوات في النص، ليقوم القارئ بملئها بما يتناسب مع إمكاناته، وحالته الوجدانية.

[وَطَنِي يُبَاعُ وَيُشْتَرَى
وَأجِيءُ أخِيْ جُثَتِي
أبُعِثْتُ حَقّاً للحَيَاةِ مِنَ الحَيَاةْ..؟!
أمْ مُتُّ شَنقاً مِنْ جَديدْ...؟!
هَلْ خَاصَمَتْكَ الرُّوْحُ.. وَحْدَكْ؟!]

٢- الإجمال، والتعالي عن التفصيلات والجزئيات، والاعتماد على الكليات، وعلى المنطلقات والمبادئ العامة.

[الحُبّ يَأكُلُ بَعْضَنَا بَعْضاً
وَخَيْطُ الليل يُغدقُ خَمْرَهُ فِيْ وَجْنَتَيْنَا
وَالرِّمَالُ الغضةُ العَذْرَاءُ تَلْثُمُ دَمْعَكَ الصّوفِيّ
وَآهْ!!!
وَتَشَنَّجَتْ تلكَ الحكَايَة كُلَّمَا نَامَتْ عَلَى
وَتَرِيْ/ عَلَى صَدْرِيْ
يُغَالبُ شَهْقَةً صَامَتْ عَنِ الذّكْرَى
فعَادَتْ كَالأزَامِيلِ القَدِيمَةِ تَشْتَرِيْ نَاقُوسَ أغْنِيَتِيْ
وَتُحْرِقُنِيْ بِصَوْتٍ فِيْ فَرَاغِ اللاوُجُودْ]

٣- التفرد في استخدام اللغة بصورة شخصية وأصيلة، سواء استخدام الألفاظ بصرفها عن معناها المألوف والمتداول إلى معان مجازية، أو بابتكار صور

جديدة، وأساليب وسياقات لفظية وتعبيرية.. تتولد عنها معانٍ جديدة.. وهذا ما يعرف بلغة الشاعر أو قاموسه، أو طريقته.

[هُنَالِكَ حَيْفًا وَغَزّة تبْكِـيْ
هُنَالِكَ تَسْتَنْشِقُ الأمَّهَـاتُ الـرَّوَائِحَ إذْ تَتَعَـرَّى
الدِمَاءْ
إذَا استُبْدِلُ النّزْفُ يَوْمًا بِمَاءْ
وحتّى الصّغَارَ هُنَـاكَ يضجّونَ
بالَموتِ... بالصّمْتِ... بالهذَيَـانْ
تَصِيرُ الغُيُومُ هُنَالكَ جنيَّـةً للسَّمَـاءْ
وتَهْطُـلُ بيْـنَ السُّهُولِ القَذائفُ
حُزْنًا.. جِرَاحًا.. عَذَابًا، وَمَوْتًا
تَمُوْتُ الرّعُودُ عَلى صَوْتِ قِيثَارَةٍ تَسْتَغيثْ
فتَبْكِيْ السَّمَـاءَ وتَحْتَضِنُ الأرْضَ
ثَلْجًـا وصَمْتًا]

أبجديات الخطاب

الخطاب الشعري لدى عائشة السيفي كيان مستقل عن صاحبه ومـا حولـه، فهو لا صلة له بالسيرة الذاتية، لأن للنص سيرته الذاتية الخاصة به، ولا صلة لـه بالزمانية والمكانية الخارجتين عنه، لأن له زمانيته ومكانيته الخاصتين بـه، وهـو لا يعيد على أسماعنا سيرة صاحبه كما ظن أصحاب المـنهج النفسـي، وهـو لـيس صدى لما يتصل بحياة مؤلفه من عشق أو كره أو غير ذلك ومن ثـم فقـد لاحظنـا

أن الخطاب الشعري لدى عائشة السيفي يتكون من أربع مفردات لا خامس لها يمكن إيجازها على النحو الآتي:

(أ) قانون الانزياح

تحطم عائشة السيفي اللغة العادية لتعيد بناءها، ولذلك فإن اللغة لا تكسب صفة الشعرية أو الشاعرية من دون تحقيق قدر مناسب مما صار يسمى (الانزياح) عن قانون اللغة فكل صورة شعرية تعمل على خرق قانون أو قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها الدلالية.

[يُقِيمُ الحُزْنُ أضْرِحَةً
وَيَقْسِمُهَا
عَلَى عِشْرِينَ خَارِطَةً
أَنَاشِيدُ الصِّغَارِ تَنَامُ فِيْ أَرْكَانِ بُسْتَانِيْ]

في حين أن النسيج الصوتي للقصيدة وطبيعة بنيتها التركيبية وصورها الاستعارية قائمة على أساس آخر مختلف وفيه من السعة والتنوع ما في الرؤية الشعرية الحديثة نفسها من اتساع وعمق وحرية.

(ب) الأشكال الشعرية

وما يرافقها من لغة جديدة وعناصر إيقاعية وسردية ودرامية ورمزية تمتلئ بها القصيدة لدى عائشة لا تمثل هدفاً نهائياً من أهداف هذه القصيدة، فهي تولد من خلال التجربة نفسها.

[وَخَلْفَ سَدِيمِ غَيْمَتِنَا
صَلَبْنَاهَا.. هُمُومَ رَحِيلِنَا المَاضِيْ

وَجِئنَا نحرُثُ الأحْزَانَ.. نُلقِيْ حِمْلَ أنقَاضٍ
وَأيْنَ اللّيلُ!؟ يَعزِفُنَا]

(ج) خصائص اللغة

الشعرية القائمة على التركيز ورسم الصورة وانتقاء عناصر واقعية معيّنة وتوظيفها لإغناء اللغة وتكثيف التجربة وربطها بعناصر تراثية وأسطورية واستخدام أساليب التضمين لأصوات وإشارات تعود لمرجعيات مختلفة قد أسهمت في تكوينه وإيجاد مزايا الحداثة الشعرية المفارقة فيه.

[كَانَتْ لأجْلِ قَوَافِلِ الشُّهَدَاءِ تَذرِفُ رُوْحَهَا
وَلَهُمْ... تُشَيِّعُ كَوْنَهَا المَفْقُودْ!

أرْجُوْحَةً تُفْضِيْ لأطْفَالِ الخَنَادِقِ
أغْنِيَاتِ العَائِدِيْنْ
وَنَشِيْدُهَا دُفٌ يُغَنِّيْ رِحْلَةَ الطُّرُقَاتِ
(اكْسِرْ صَمْتِكَ المَحْدُوْدْ!!)]

القصيدة، كما نرى، ترسم حالة وتكشف عن عاطفة إنسانية غير اعتيادية تتكئ شعريتها على ألفاظ ووقائع حسيّة وانزياحات مجازية، ولكنها لا تترافق مع انخطافات روحية وتهويمات ما ورائية مجرّدة

(د) التناص:

وهو معلم هام من معالم هذا النص (السيفي)، حيث تقوم الشاعرة بتشكيل قصيدتها من نصوص سابقة عليه أو متزامنة معه تشكيلاً وظيفياً، بحيث يغدو النص الجديد خلاصة لعدد من النصوص التي امّحت الحدود بينها وغدت نصاً

متناسقاً بدلالاته متماسكاً في بنيته، وكل نص هو امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى، وهذا يعني أن النص إنتاج نصوص أو أشلاء نصوص معروفة وغير معروفة سابقة عليه ومتزامنة معه، وهي تشكل بقدرة شاعرة خبيرة أو صائغة ماهرة ليكون النص الشعري مفتوحا على ماضيه ومستقبله، فهو إنتاج لنصوص مختلفة (شفهية - مكتوبة- علمية- أدبية- نثرية- شعرية- دينية- مادية- قديمة- معاصرة... الخ)، وسيكون مادة يستهلكها نص آخر لاحق، وهذا يعني من جهة أخرى وفقا لوجهة نظر باحث نقدي أن النص هو الذي يصنع النص وليس غير، ويصبح النص -هنا- مرادفاً للحياة النصية، وقد سبق أن قال رولان بارت في معرض حديثه عن قراءاته في نص أورده ستاندال (Stendhal): "أتذوق سيطرة الصيغ، وقلب الأصول، والاستخفاف الذي يستدعي النص السابق من النص اللاحق"، ثم يؤكد -بعد ذلك- "تعذر الحياة خارج النص اللامتناهي سواء أكان هذا النص هوبروست، أو الصحيفة اليومية، أو الشاشة التلفزيونية، فالكتاب يصنع الحياة.

البنية الإيقاعية في النثر

الوعي النقدي لم يزل يتعامل مع الإيقاع على أنه الأوزان بمفهومها الخليلي حتى مع قصيدة النثر العربية الحداثوية وينظر إلى الشعر بمعيار النغم الخارجي!! غير أن هناك طفرة إبداعية في قصيدة النثر كسرت حاجز هذا النقد العقيم واستبدلت الوزن الخليلي ببنية إيقاعية مغايرة تماما وخاصة في شعرية الموجة الثالثة التي تلت موجة جماعة شعر البيروتية وإضاءة ٧٧ المصرية وقد نتجت عن الجماعتين حركة مد شعرية غطت المحيط العربي من الساحل الموريتاني غربًا إلى بحر عمان شرقًا.. وعبر نصوص ريم اللواتي وزهران القاسمي يمكننا أن نستقرأ عناصر ومكونات البنية الإيقاعية في قصيدة النثر العمانية في بداية الألفية الثالثة

الإيقاع والفيسيولوجيا

تؤكد كافة الدراسات الفيسيولوجية التي اجريت على الدماغ الحقيقية العلمية التي تقول إن التنبيه المتناوب للتشكيلات الموجودة تحت السرير البصري في الدماغ، تؤدي إلى زيادة في إفراز المورفينات الداخلية وبالتالي إعطاء حالة استرخاء للجسد البشري وتبين أن الاختلاف في أنماط الشخصية تعود إلى التنوع الإيقاعي الذي يحيط بالشخصية لا إلى الموروثات وأن الإيقاع بكل أشكاله الحواسي واللاحواسي التي يتم استنباطها تؤدي إلى التأثيرات نفسها في الدماغ من خلال إفراز مادة السيرتوين التي تعتبر الوسيط للتنبيهات التي تتم في البنى الشبكية لما تحت السرير البصري.

إذن فسيولوجيًا فالإيقاع متصل مباشرة بالدماغ عبر قنوات إدراكية معينة، مهمتها الأساسية السيطرة على الحالات الانفعالية لدى الكائن البشري وإن هذا الإيقاع وتأثيره على الدماغ مرتبط مباشرة بالحالة الفكرية المعرفية لهذا الكائن أو

ذاك.. والبنية الإيقاعية لها مستويان مستوى ظاهري محسوس ومستوى باطني مدرك فكريا وترتبط البنية الإيقاعية في مستوييها بالبنى الكلية المحيطة وخاصة بالبنية اللغوية في مجاليها النظمي والإيحائي.

ويعرف فرزند عمر الإيقاع الشعري بأنه تنبيهات تقع بين سكونين تصل الدماغ (دماغ الشاعر والمتلقي) ليقوم هذا الدماغ على إرجاع السكينة للذات المتفاعلة (ذات الشاعر وذات المتلقي) بغرض مصالحة مع الأنا أو إعطائها قدرة على المواجهة... هذا الإيقاع الذي هو حركة الكلام في الكتابة حيث يكون على أشده في القصيدة بينما يتناهى في الخطاب النثري العلمي.

سؤال نقدي ومنهجي

إنّ الغاية من القراءة النقدية/ الإبداعية لم تعد، كما يقرّر امبرتو ايكو، مقصورةً على جانبها التجريبيّ فحسب (ارتضاؤها بالاقتصار على تحقيق هدف يتمثّل فيما يمكن أن يطلق عليه سوسيولوجيّة التلقّي): ولكن إبراز وظيفة التطنيب (البناء) والتقويض (أي مايطلق عليه النقاد الحداثيّون في شيء من القصور: التفكيك) للنصّ الذي تتولّى القراءةُ النهوضَ بِلَعِبِهِ: بما هو وظيفة فاعلة وضرورية لإنجازِهِ كما هو. ويمكن أن نقرأ النص الأدبيّ، إذا ركضنا به في مضطَربِ التأويليّة الرمزيّة، على نحوين اثنين:

١. بالبحث عن اللاّ محدود في الدلالات التي كان الشاعر قد ضمّنها نصّه.
٢. بالبحث عن اللاّ محدود في المعاني، أو الدلالات، (وذلك هو الذي يعنينا في تحليل مسألة الإيقاع في قصيدة النثر العمانية عند(زهران القاسمي وريم اللواتي) تحديدا، وفي كلّ الجماليات السيماءَويَّةِ التي نطرحها في هذه القراءة حول النصوص التي تغافل عنها الشاعرين (والتي أُنتِجَتْ- كذلك نريد أن نُعَبِّرَ- احتمِالاً، من المتلقّي، ولكن دون أن نعلم ما إذا كان ذلك نتيجة، أو قصوراً، عن مقصديّة النّاص).

عناصر البنية الإيقاعية

أ) الاستعارة الطرية:

يرى شاكر لعيبي أن الحد بين الشعر والنثر يقع في خلق الاستعارة الطرية الجديدة وشحنها بالمعنى الفريد.. الاستعارة إذن هي لب الشعر كنص أدبي مكتوب تقول ريم اللواتي في نص (لعنة التفاح):

[حاملا في جيب ثوبي خيبتي
وعلى معطفي الثقيل تتطفل شتاءات
تخيطها فجيعة
إنها الجنة]

أو الاستعارة المقالة بالضرورة عبر ترنيمة أو دوزنة معينة تتابع حركة الإحساس الداخلي للشاعر على نحو ما نقرأ عند زهران القاسمي **(ممسكاً بسلم النور/ المتدلي من الشجرة/ مُقرفصاً/ أنتظر أسرابَ الطيور/ القادمة من رحلتها الموسمية/ ممسكاً ببندقيتي الهوائية/ قررتُ أنْ أوقف اللعبة)**

هذا الإيقاع يطلع كضرورة من داخل اللغة الشاعرة وليست عنصرًا خارجيا متعاليًا على النص جرى الإقرار مسبقًا به وهو جزء عضوي من حركة اللغة الاستعارية والمناخ المحبوك خيطًا خيطًا وكلمةً كلمةً.

تقول ريم اللواتي:

[كان على عَرَقي أن يعانق إثما
وعطر تفاحة خضراء
معلق في رقبة الوقت
يكبر
ينمو

يسكب كل حواء
يريقها على صفحة ماء أبيض
فيخضرّ
يصبح البحر قضمة
والمطر قضمة
يقف كل رجال الأرض جوعى
كلهم في غضون لحظة
يصبح آدم]

ب) الجملة الطويلة:

تعتمد البنية الإيقاعية لقصيدة النثر على الجملة الطويلة أو القصيرة كوحدة لها وعلى نماذج الإيقاع من جملة إلى جملة، بحيث يتبع الإيقاع المعنى والحافز والغاية وينسجم مع الدفقة العاطفية، وتحدده الصور بتتابع الألفاظ يكتب زهران القاسمي

(هناك.. في الأقاصي/ ذئبٌ يحلمُ/ بينما عيناكِ
تفتحان مرآبَ الغيب/ أيتها المرأة الوحيدة التي
طافت بجوارحي/ يا ذاتَ الرائحةِ البربرية/
ارحلي قليلاً/ حيث الحقول تستبد بها الشفقة).

وترى سلمى خضراء الجيوشي أن إيقاعات قصيدة النثر أطول من إيقاعات الشعر المنثور والنبر وتجاوب الأصوات وقد تحققت تلك السمة عند ريم اللواتي في قصيدته (وسواس):

[لا تقل سئمتُ
قبلك كل الرجال

يعرفون التفاصيل
لـ أنثى تصنع الليل
تبيع أردية الجسد
لـنخاسة الوعود الكاذبة
تصنع منه عود ثقاب
توقد الأرصفة
وتشعل قناديل الشوارع من بقايا نُخالة]

ج) الإيقاع اللغوي:

لابد أن نتفـق علـى أن الإيقـاع يتحقـق في كافـة مظـاهر الحيـاة: في الحركـة، الصوت، الموسيقى، واللغة ولأن القصيدة حيوات كاملة ومتولدة مـن رحـم اللغـة فإننا نشاهد هذه الحيوات تتحرك وتتنفس على بياض الورق عند زهـران القـاسمي عندما يكتبها حرفا حرفا

(ها أنتِ تحيطك غيمة كئيبة/ بينما يخبو البريق في
عينيك/ استريحي قليلا من الظعـن/ ضـعي هـذه
القربة على السدرة/ ونامي على قلـبي الممـسوخ/
لعلّني أستطيع إغمـاضَ عـيني/ بـدون أن أسمـع
صراخَ ضحاياك الرهيب)

وهذا ما جعل الشاعر بول شاؤل يقرر بأنه ليس هنـاك كتابـة دون إيقـاع وأيّـا كان نوع هذه الكتابة ومهما ابتعـدت عـن الأدب، الإيقـاع موجـود في كـل حركـة تصدر عن الإنسان سواء أكانت ذهنية أم عقلية أم رياضية أم فيزيائية الإيقـاع لـيس موجودا إلا في الموت).

وتواصلا مع رؤية محمود الضبع بأن الإيقاع في اللغة ليس هو الميزان الخليلي وليس تعاقب صوتيات قوية، وأخرى خافتة، وإنما هو نظام خاص للغة يتحقق من خلال الذات المتكلمة (مبدع النص) حين تقوم هذه الذات (المتكلمة) بتنظيم حركة اللغة، وهذا التنظيم إنما هو مظهر من مظاهر الكتابة.

هذا التنظيم نقرأه عند ريم اللواتي في قصيدتها (رماد):

[محبط اتساعك
حتى اللحظات المملة
الرائحة القادمة من غثيان الكآبة تنتشر
سلّم طويل
ومسافة مسافرة
كأنها عنق زرافة لا تنظر للأسفل
لا يسقط من عينيها غير الليل]

د) الحس الصوتي

يقرر هنري ميشونيك بأنه إذا تغيرت نظرية الإيقاع تغيرت معها نظرية اللغة بأكملها ومن ثمّ فإذا لا حظنا تدريجيا في قصيدة زهران القاسمي قوة النبرة والصوت الصادر عن الحروف الصامتة والصائتة (**بينما كنتُ أصلي/ أحسستُ كلَّ شيء يركع معي/ وعندما سجدت/ كانت المئذنة تقطع الطريق/ على العابرين**) فسنجد أنها تفلح أكثر من التفعيلة الثنائية في توصيل صعود وهبوط الكثافة الإيقاعية أو العروضية وبعض الصور البلاغية أكثر من البلاغة التقليدية).

وتواصلا مع رؤية محمود الضبع بأن الإيقاع في اللغة ليس هو الميزان الخليلي وليس تعاقب صوتيات قوية، وأخرى خافتة، وإنما هو نظام خاص للغة يتحقق من خلال الذات المتكلمة (مبدع النص) حين تقوم هذه الذات (المتكلمة) بتنظيم حركة

اللغة، وهذا التنظيم إنما هو مظهر من مظاهر الكتابة وهذا التنظيم نقرأه عند ريم اللواتي في قصيدتها (رماد):

[محبط اتساعك
حتى اللحظات المملة
الرائحة القادمة من غثيان الكآبة تنتشر
سلّم طويل
ومسافة مسافرة
كأنها عنق زرافة لا تنظر للأسفل
لا يسقط من عينيها غير الليل]

و) الحركة الداخلية

الإيقاع في النثر يقوم على إيقاع الفقرة أو السطر

(تمرينٌ على الوجع/ السحر نيرانٌ شاحبة/ تستحضر روحَ شبقِكَ اليتيم/ حواسك قِطعٌ بالية/ عفا عليها الدرب/ بغباره وبقايا مستخدميه/ خطواتك/ إيقاع رتيبٌ لاقتناص أنثاك/ بملامحكَ التي تود الظهور بها/ صوتك الجبلي/ لهجتك المضحكة/ خيولك الجرباء المنطلقة في المدى/ تحلمُ بهواءٍ جديد وأمطارٍ غزيرة)

لاستناده بقوة إلى الفصل والوصل وذلك وفق نمط مختلف ينشئه البعد الدلالي المتعلق بامتداد النفس، والضغط النابع من تموجات التجربة والقراءة والحركة الداخلية للهجة الشعرية التي نراها عند ريم اللواتي في (رمادها):

[الحق معك
قلبك اللا محدود

وأنا الضيفة
لا اتسع
ريش ذاكرتي بدأ بالتساقط
منحشرا بين زوايا نافذتك
مختبئا
يطل برأسه حين أغيب
يدغدغ السلالم فتقصر]

النبضات الإيقاعية

تتفرد قصيدة النثر العربية بستة حركات إيقاعية اشتركت فيها جميع منتوجات الشعرية العربية/ قصيدة النثر وخلّفت وراءها إرثًا إيقاعيا أكثر تأثيرا في منظومة الحداثة العربية مع بداية الألفية الثالثة.. هذا الإرث رسّخ له سيف الرحبي وترك انطباعاته تنعكس على مرآة الشعرية العربية وتختلط بمياه القصيدة ليأخذ كل شاعر منه على قدر حاجته فمنهم من اغترف غُرفة بيده ومنهم من شرب حتى ارتوى وآخر غاص في النهر حتى أذنيه.

وبالاطلاع على نصوص ريم اللواتي وزهران القاسمي رأينها تتوفر على زخم من الإيقاع الداخلي والذي هو نفسه الإيقاع الإدراكي الفكري كما يعتقد فرزند عمر ويتبلور في عدة مفاهيم نذكر منها:

(١) مفهوم وحدة الأضداد:

الاعتماد على متناقضات كثيرة (الحركة والسكون الفوضى والحرية الموسيقى وكسر الأوزان وهذه السمة تتوزّع على كافة نصوص ريم اللواتي توزيعًا تعادليًا نقرأه في هذا النص:

[تدحرجت
تفاحتها
استقرت
مستتبة في جحر جوفي
سقطت
في جريرة آدم
وانتظرتني أن أخرج عنها
تاركا على سقف الخطيئة
نتوء جريمة أخرى]

بينما هذه الخاصية يعتمدها زهران القاسمي كثيرا في كافة نصوصه

(حبلٌ للنحلة/ مشنقة جميلة/ جمهور من النمل الأبيض والأسود والأحمر/ أسرابٌ من اليعاسيب تزين صدرك/ سلاسلُ تضغط رقبتك/ وتجرك القبيلة إلى مخططها/ مصعداً للشذى/ معراجاً للحلم).

(٢) مفهوم التركيب والصياغة:

أ) التركيب: وهو أقرب إلى النظام والثبات ويشير إلى العلاقة النحوية فهو أقرب إلى الثبات أي السكون.

ب) الصياغة: وهي تشير إلى تفجير هذا النظام وخلخلة التركيب اللغوي المألوف لإيجاد بنى تعبيريّة جديدة وخلق حالة من الحركة داخل السكون وهنا تكمن قدرة الشعر على خلق لغة خاصة به.. يقول زهران القاسمي

(في صدع/ على الواجهة/ البحرية للقلب/ تنام
آلاف الأكفّ/ بأصابع مبتورة/ وعلى القمة/
يتربع الخوف).

بينما تبدو خلخلة هذا التركيب اللغوي في قصيدة ريم اللواتي على نحو طاغ الذي تقول فيه: [إنها الأيام
لوحته الأخيرة
على جسد مكدود من الظمأ
يكرع أثداء الفراغ
الواحد تلو الآخر
يسقط على فراشه الريح
يصنع تمثالا لأنثى]

(٣) مفهوم التوتر:

وهو البؤرة الانفعالية التي لا يخضع لها الشاعر والمتلقي بطريقة اعتيادية أي كل ما يتفرع عنها من تداع وحلم وانسيابية وينشأ داخل النص من التقاطعات التي تكونت منها بنيته ومن علاقات التضاد المتمثلة بانكسار سياقه اللغوي وما يحمله إلينا من اضطراب في مفاهيم الصيغ وعلاقاتها وقيمة التوتر تأتي من كونه يساعد على تعميق دلالات النص ويعمل على تحريك الشعور عند الشاعر والمتلقي على السواء وبالتالي على التوصيل الدقيق للحالة الشعرية لدى الشاعر ريم اللواتي عندما تقول:

[لعلي أقحمك قصيدة
طالما أورق الربيع شعرا

فهل تعترف
صوتك يغلي!
يا للحظ!
ما أندى القهر الذي يرسم العذوبة!
ما اجمل اللوحات الساخطة
تملأ شوارع الشك
بالنبض الطافح التساؤل
الحق معك..
فإنه ليس اكثر من غصن أجدب]

(٤) مفهوم الصورة الشعرية:

وهي حركة ذهنية تتم داخل الشعور لكنها في ذاتها تعد بؤرة النص ومداره ونصوص زهران القاسمي غنية بها؛ بل تمثل فسيفساء تغطي مساحة النص وتطغى على بياض الورق وكأنه استبدل الإيقاع العروضي في القصيدة التقليدية بالصورة في نصوصه النثرية يقول في قصيدته عصفور صامت.. يومئ لي):

(قل لهذا العصفور الصامت/ على غصن الوردة/
أن لا يعبث بسيرتي/ قل لهذه الابتسامة الواقفة/
على باب الخروج/ في الممر الخشبي لمطعم يقدم
المأكولات الشعبية/ أن تسيل في جرعة الشاي
الأخيرة/ قل لي شيئا/ يشغل قلبي عن ذوبانه).

الشعر الإسلامي

في عصر سقوط الأقنعة وتحت عباءة الليبرالية يتدثر أنبياء الشعر الكذابون وتسيل كلمات القصائد لُعابا على بياض الورق فتدنس طُهره، وتسقط منظومة القيم في سطورهم، وقوافيهم، وينصب الجسد غواياته وشراكه في حواف حروفهم وزوايا نثرهم، وعلى قارعة عناوين إصداراتهم بدعوى (الحداثة)، وكسر(التابوهات/ المحرمات الثلاث=الدين والسياسة والجنس)؛ عبر جرأة غير معهودة تقوم على وصف تجاربهم الجنسية، وتدنيس كل مقدس، والثورة على القوانين السياسية والاجتماعية والأعراف والتقاليد؛ صمَّام أمان هذه الأمة التي وصفها الله في قرآنه (كنتم خير أمة أخرجت للناس)؛ كل هذا تحت عنوان زائف يسمى في عرفهم (بالتجديد) وكثير منهم (عموا وصموا) من أدعياء قصيدة النثر وهي منهم براء.

ومنذ سنوات أتابع هؤلاء على الساحة الثقافية العربية من المحيط إلى الخليج غير أن ما يشرح الصدر ويطفئ نار الغيرة على كل ما هو مقدس ونبيل أن ترى ثلة من الأدباء يقدمون أدبا جادا وكثير منهم هنا في عُمان؛ تلك البقعة المباركة من خريطة اللسان العربي التي لم تنخر فيها سوسة الحداثة وأنبتت تربتها البكر من كل (زوج بهيج) شعراء وشواعر حملوا راية أبو مسلم البهلاني؛ لفظا ومعنى وإن خرجوا على شكل القصيدة وعمودها ومن هؤلاء الشاعرة والكاتبة سميرة الخروصي والتي يمكننا أن نطلق على قصيدتها وإبداعها النثري مصطلح (الأدب الإسلامي).

أنتم الناس أيها الشعراء

السؤال الذي ينبغي أن نطرحه على أنفسنا الآن هو: ما المهمة التي يمكن أن يقوم بها الأدب في عصرنا الحالي؟ لماذا سقط كثير من فراشات الشعر العربي في دائرة مصباح الحداثة (حيَّة الحضارة الرقطاء) الكاذب؟ هل لأنهم اطمأنوا إلى نعومة جلدها، وانبهروا بمظهرها؛ أم إن هناك مؤامرة على ديوان الشعر العربي؟ بل كل ما هو عربي!! إننا اليوم أشد حاجة إلى تعزيز الدعوة الإسلامية والوقوف ضد الخصوم والمناهضين؟

أعرف كثيرين من الأجانب تعلموا العربية من أغاني سيدة الغناء العربي أم كلثوم؛ وكان العاديون والبسطاء يحفظون شعرا لحافظ إبراهيم وشوقي وإيليا أبو ماضي وكانت أخبارهم ملء الأسماع؛ أما الآن فقد تراجع الأدب عن موقعه في الصدارة ليتربع الفيديو كليب، وتسطو السينما والصورة التليفزيونية على الوعي، وتراجع الشعر في حياتنا عن الصدارة؟ والإجابة بتعبير (محمود الربيعي)لأننا لم نعد نحيا حياة شعرية، والمقصود بالحياة الشعرية الحياة المليئة بالقيم والخلق والمعاني، لكن حياتنا الآن حياة مادية بشكل كبير، حتى الشعر أصبح ماديا، ويتضح ذلك من سلوكيات كثير من الشعراء حيث نرى أنهم أنفسهم يغلب عليهم المادية، وتراجع الشعراء، وأصبح في مراتب متأخرة بعد السينما والمسرح، وحتى الرواية.. والحق أن الإبداعات الأدبية الشعرية ذاتها لم تعد تلك التي تغذي القلب، والعقل معا، وأصبحت خليطا من أشياء صعبة الفهم، وبالتالي بعدت كثيرًا عن تقبل المتلقي العادي، لكن الاستثناء واجب؛ لأن هناك العديد من المبدعين الذين ما زالوا على درجة عالية من القيم الأدبية، والفنية، والخلقية العالية.

الأدب الإسلامي

لقد شاع مصطلح الأدب الإسلامي في العقدين الأخيرين من القرن العشرين للدلالة على لون من الأدب المنتج في البلاد العربية والإسلامية يتأسس على العقيدة الإسلامية وما تتضمنه من تصور للوجود ويسعى لتمثلها في ما يصدر عنه، سواء على مستوى القضايا والاهتمامات، أو على مستوى الشكل واللغة والقيم الجمالية عموماً.

وهذا المفهوم شائع في كتابات المستشرقين الغربيين حين يشيرون إلى ما أنتجته وتنتجه الشعوب الإسلامية من أدب. فهم يعتبرون ذلك أدباً إسلامياً بما هو صادر عن مسلمين، وتؤثر فيه العقيدة الإسلامية بشكل أو بآخر.

ويطلق هذا المصطلح على الإبداع الشعري والنثري المعبر عن تصور الأديب المسلم للوجود والناس والقيم، انطلاقًا من العقيدة الإسلامية؛ يستوي في ذلك ما كان موجودًا في الواقع، أو ما يستشرفه الأديب ويتطلع إليه في عالمه الخاص ورؤيته الإبداعية (جابر قميحة) أما عن هدفه ووظيفته فقد قال الشيخ "أبو الحسن الندوي" "إنني أتصور الأدب كائنًا حيًّا، له قلب حنون، وله ضمير واعٍ، وله نفس مرهفة الحسّ، وله عقيدة حازمة، وله هدف معين". أما عميد الأدب الإسلامي المقارن الدكتور "حسين مجيب المصري"، فقد عرَّفه على أنه: "الأدب الناطق في أبعاده وأعماقه بالإسلام، روحًا وعقيدة وحضارة".

وفي الحديث: عن كعب بن مالك رضي الله عنه قال: لما نزلت آية "والشعراء يتبعهم الغاوون" » أتيت رسول الله صلى الله عليه وسلم فقلت: ماترى في الشعر؟ قال: إن المؤمن يجاهد بسيفه ولسانه»

وهناك رواية أخرى للحديث أوردها الدكتور محمد عبدالقادر أحمد في كتابه «دراسات في أدب ونصوص العصر الإسلامي» تقول إن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال لكعب بن مالك: « إن المؤمن يجاهد بسيفه ولسانه. والذي

نفسي بيده لكأن ما ترمونهم به نضح النبل» ومعنى ذلك أن الدعوة الإسلامية في حياة النبي صلى الله عليه وسلم، بصفة خاصة، قد قامت على هذين الأمرين: الجهاد بالسيف من جهة، والدفاع عنها باللسان من جهة أخرى.

وقياسا على هذا الاصطلاح يمكننا وضع إنتاج الشاعرة سميرة الخروصي (نثرا وشعرا) في إطار هذا الاصطلاح، وقياس سمات كتابتها الصحافية وفق خصائصه، وبناء المنهج التحليلي لإبداعها وفق منطقه، وينطلق النقد المصاحب لذلك الأدب من الأسس الإسلامية نفسها، في الوقت الذي يسعى فيه إلى ترسيخ تلك الأسس وإشاعتها ودراسة الأدب المنتج وفق تصوراتها، ونقد ما يخالف تلك التصورات.

الخصائص الإسلامية

يمكننا هنا الانطلاق في تلمس خصائص الأدب الإسلامي في الإنتاج الشعري للكاتب سميرة الخروصي تطبيقا على مبادئ خمسة وضعتها الباحثة الباكستانية الدكتورة مسرت جمال والتي تُعد المقياس الواقعي للحكم على إبداع الشاعر اتكاءً على التعريفين الإجرائي والمفاهيمي لمصطلح الأدب الإسلامي والذي تمَّ الإشارة إليهما أعلاه.

أولاً- الالتزام العقديّ والخلقيّ:

تقدم الشاعرة سميرة الخروصي أدبا ملتزما، وقصيدة تتبنى قيما خلقية فوقية، ورؤية فنية تقع في مركز الدائرة للعقيدة الإسلامية، وتتولد منها مدارات فرعية تناقش التفاصيل في شكل منمنمات وأيقونات عقائدية؛ لا تتعمد المباشرة، ولا تنبئ عن كنهها من القراءة الأولى، بل تسعى إلى استقطاب القارئ إلى وحدة الكون والوجود وتجليها في العقل البشري وكل ما سوى هذه الصفة، فهو منبثق منها، متفرع عليها.

تقول في قصيدة (ثالث الوهم)

(يا ثالث الوهم
إني تجرعت من دمع هذا النخيل
وآمنت أن الصغار ينامون فوق الهشيم
وأن الغراب سيحمل حتى فتات الرغيف
ولن يمطر الغيم غير الدخان
نفر لنحمل حتى قياماتنا
أيها الهاربون بأسمائكم
ازرعوا فوق خارطة الليل سنبلة من أناشيدنا
واعرجوا كالأهلّة حتى الصباح)

ثانياً - الشمول والتكامل:

لقد أضحت الشاعرة مأخوذة بنظرة الإسلام الشاملة والمتكاملة للنفس الإنسانية من منطلق فهمها لفلسة الإسلام عبر نظرته الكلية للإنسان جسدًا وروحاً معاً، بكلّ ما فيه من كافة جوانبه وزواياه؛ ليحدث فيه التوازن والانسجام فالسلام. وليباعد بينه وبين الصراع والتناقض.

ومن ثم لا تتبنى الشاعرة سميرة الخروصي النظرة المادية أو الغرائزية ـ كما يتبناها بعض الشعراء والكتَّاب (الذين يدعون باطلا أنهم حداثويون) عبر كتاباتها ـ فالشاعرة تنطلق من مبدأ إسلامي بحت لاينظر إلى الجانب المادّي وحده بمعزل عن الروح، فيترتب على هذا طغيان الصراعات الاقتصادية وبروزها حتى لتصير كأنها هي جوهر الحياة الإنسانية وحقيقتها، وأنها هي المحرك والدافع

الأصيل للسلوك البشري، وتهمل بإزاء ذلك القيم الأخرى: معنوية وروحية وأشواقًا إنسانية عليا!

وتأتي قصيدتها (نهار بلا أصدقاء) - وهي حوارية لزوجها الشاعر حسن المطروشي والذي ترى فيه صورة الأب والصديق الوحيد الأوحد لنخلة لم يطأها الغريب تجسيدا واضحا لهذا المبدأ.. تقول سميرة الخروصي:

(كيف صرنا في غفلة صاحبين؟
أكان امتلاء الظهيرة بالصمت؟
إني أرى في تفاصيلك القروية شيب أبي
حدّ طُهرِ القِطاف
وكنت سأنسى بأني أوضيء يُتمي البريء
بذاك البياض المسافر فيك
إلى أن رأيت بأن الكثيرين مرُّوا
وأن النهار بلا أصدقاء
إني سأترك لابد قربك بعض يمامي
وروحا تصلي
وإني سألقي عليك السلام الأخير)

ثالثًا - الواقعية:

لقد خالفت الشاعرة سميرة الخروصي شواعر وشعراء الحداثة الكاذبة في معنى الواقعية؛ فقد أردوا بها المذاهب الفنية الغربية، التي تحصر واقع الإنسان في

حيّز ضيّق محدود، وتتناسى الواقع الإنساني الكبير الذي يشمل حياة الإنسان كلها طولاً وعرضًا وعمقًا، وزمانًا ومكانًا.

لقد تبنت الشاعرة مبدأ الواقعية الإسلامية التي ترسم ما في الفرد من نقائص وعيوب وضعف وخسّة وهبوط؛ انطلاقا من أنها شرٌّ محض، ونقائص بشرية يمكن الانفكاك منها أو الارتفاع عليها، لا على أساس أنها واقع لا محيد عنها.. تقول في قصيدة (رفقا ببراعم غلتنا)

(عيدان الحنطة يا أمي
حمام الحنطة يا أمي
رشقوا برصاص من نار
في كل زقاق يبتسم
وثن معبود
أفواه تطعم مرغمة
جمر البارود
قلعوا، كسروا، رسموا
في قلب مآذننا قططا وقرود
رفقا بيد تحمل في عود أناملها
خرزا معقود
رفقا بسنابل غلتنا
الموسومة أصفادا وقيود)

رابعًا- الإيجابية والحيوية المتطورة:

وهذه السمة مشتقة، من الإسلام ذاته، هي الإيجابية والحيوية المتطورة، لا

السلبية المستسلمة؛ فالإسلام يعترف أن في الإنسان ضعفًا يجرّه إلى السقوط والانزلاق ومقارفة الآثام والمُنكَرات، ويدفعه إلى هوّة الدنايا والانحطاط، أو يمسك به عن إتيان العظائم: "وَخُلِقَ الإِنْسَانُ ضَعِيفًا".

(لكي أصل الغيم
لابد لي من صعود خريفين
والعمر في ركضه يتهادى
سأصغي إلى وقع مزمار "يوسف" حتى الصباح
وتبقى أصابعه مثل مزماره
تسبق الجرح في وتر جرّحته الطفولة
كيف سننسى إذن عابر الليل في قرية ذاب فيها
الحنين
ومالت عليها العناقيد والسنبلات
سنبقى نخاف عليها من العابرين
ومن قارئات الفناجين)

خامسًا - الغائية والجدّية:

إن الأدب الإسلامي له هدف وغاية مقصودة من ورائه، وهذه حقيقة منبثقة عن حقيقة إسلامية كبيرة هي: أن الفرد المسلم ينزّه نفسه عن أن يحدث عملاً ما من الأعمال، أو يقول قولاً ما من الأقوال ليس من ورائه غاية جادّة، أو يتلفظ بلفظ دون أن ينظر مسبَّقًا إلى عواقبه ونتائجه، ومدى العائد عليه منه، أو هو عائد على الآخرين.

والشاعرة سميرة الخروصي عبر قصيدتها تنتهج مبدأ الترفع، والابتعاد عن اقتراف هذا العبث المضيّع للوقت المحسوب، وتحاذر أن يهدر طاقتها الخلاّقة، أو أن تضيع أوقات القارئ لشعرها ومقالاتها في لغو فارغ، مما قد يتسبب في تبديد طاقتهم فيما لا خير فيه!

تقول سيمرة الخروصي في قصيدة (هروب في دوائر من دخان):

أبي يا كل قافية ... نمت في ورد بستاني

أسالت جرح زنبقة ... ونامت حول تحناني

تركت خلال من قرأوا ... على الألواح أحزاني

وجئت قاصدا وطنا ... أجدد فيه عنواني

الصوفية العمانية الحديثة

هل تكتب كوثر الغافري قصيدة واحدة؟ أم تكتب ذاتها في قصاصات ورقية ملونة تعبر عن وجه شعري واحد؟ ويمكننا الجزم بأن الشاعرة لا تكتب سوى قصيدة واحدة على مراحل وأبواب، تأكيدا للمقولة الفرنسية من أن الأسلوب هو الرجل l'homme c'est style Le

فكل شاعر مميز يكتب قصيدة واحدة وهي أسلوبه ولغته ومعانيه وأشكاله واستداراته التعبيرية وحيله في الكتابة وصوره, ولكن ما يلفت الانتباه في نصوص كوثر الغافري هو سيطرة هاجس الموت ومفرداته على جسد النص ودلالاته مع الانغماس في روحانية صوفية لم تفقد براءتها وبهائها أمام الاجتياحات الآتية من كل حدب وصوب محملة بخطايا العولمة الثقافية.

إنتاج المعرفة

التوفر على قراءة نّصية لتأويلية لمنتوج الشاعرة والذي وقع بين أيدينا يحتاج إلى قراءة النصوص برؤى مختلفة وإعادة إنتاج لهذه المعرفة، فالنص رسالة تستغوينا قبل التهيؤ لملامستها، وهي رسالة بين النّاصّ/ الباثّ والمتلقي/ القارئ، وهذه الرسالة محصّنة بالدلالة السطحية التي تخفي تحتها الدلالة الضمنية كما هي محصّنة بالرمز والعلامات، وبخاصة في النص الغنائي الوجداني، فمن الصعوبة بمكان القبض على المفاتيح كافة (خليل الموسى)، والرسالة التي تحملها النصوص تبثّ إحساسات، وقليلاً ما تحكي أو تسرد أو تخبر كما هي الحالة في النص القصصي أو الدرامي، ولذلك فإن على القارئ أن يتسلّح في المقاربة اللغوية بأسلحة وأدوات مختلفة عن تلك التي يستخدمها القارئ في مقاربته لنص من جنس آخر، فإذا لم يفعل ذلك فإن حالته لن تكون أفضل من حالة راكب جواد امرئ القيس.

والانتقال إلى قراءة نصوص كوثر الغافري اقتضى القفز على إشكالية كونها نصوص لغوية إلى كائنات حية وشخصية تتقطر غواية وأنوثة، ولكنّها محصّنة بالممانعة، ومن ثم لابد من التسلح بوسيلة الغواية للغوص في مكنونات النصوص ودهاليزها وعتمتها، ولملامسة مستوياتها وطبقاتها الدلالية، متوسلين بهدف، وهو تفكيك الدال واستنطاق دلالاته وعلاقاته الشبكية، ويتمّ بذلك التفاعل والمجاسدة بين النص والقارئ من خلال إنتاج جديد يؤكّد شعريته.

وكما يرى السيميولوجيون أنه لا شيء خارج النص، فالعنوان والنص والإخراج الطباعي والإشارات والصور أجزاء لاتتجزأ من الخطاب، فكلّها إشارات دالة يكمّل بعضها بعضاً، وبخاصة أن السيميولوجيا أشمل من المنطوق، وإن كان بعض اللسانيين يرى أن الأنظمة وقوانينها تدخل ضمن نظام اللغة، ومن هؤلاء بينفينيست "BENVENISTE" الذي يقول: "هناك على الأقل مسألة ثابتة، وهي أن أيّ سيميولوجيا للصوت أو للون أو للصورة، لا يمكن أن تصف الأصوات أو الألوان أو الصور، بل لابدّ لها من أن تستعير ترجمان اللغة - بصفتها واسطة ضرورية- ولذلك فإن وجودها متعذّر إلاّ بواسطة سيميولوجيا اللغة".

تمطر موتا

إن قدر كوثر الغافري (الأنا الرومانسية)هو التحرر من نرجسيتها، لأن هناك إحساسها بالعالم، الذي يخونها ليجعلها منفتحة على المحيط الكوني الذي يحتويها. "بالعين الباطنية ترى الذات إلى غيرها، وبها تتهجى أبجديتها. ولذلك فإن الوعي الرومانسي يفيد من روحانية الشرق عامة عندما يرى إلى الكون متمثلا في وحدة الوجود، وإلى الذات كملتقى وتناغم لعوالم متنافرة في خارجها، فيكون الحضور كليا، وفي الذات وفي العالم دفعة واحدة، ولحظة انبثاق الشعور بهذه الوحدة بين المركز والمحيط، أو لحظة النشوة، هو ما تعانيه الذات الرومانسية من قلق حيوي في تجربة انتظارها.

ويجسد الموت عند كوثر الغافري تلك الرغبة الدائمة الاحتراق للالتحام بالآخر، وهو الوجه الصعب لعذاب العاشق ومعاناته، يقترن الحب بالغياب، فالعاشق ميت (رجاء الطالب) لأنه يعيش حالة غياب دائم عن نفسه وعمن حوله. منصرف عن الواقع والحياة.الاجتماعية. هائم، مستغرق في الحب الذي فيه هلاكه. وما جنون العاشق سوى نوع من الموت؛ لأنه نزوح وابتعاد بالأنا عن كل ما يجعلها تكون حية، وفاعلة، ومساهمة في حياة الواقع والمجتمع. إنه تيه، وهلاك، وتوحش، ووحشة وغربة شاسعة يعانيها العاشق في غياب المعشوق، فمصير العاشق الموت والهلاك واصطلاء نيران الغياب

الحِبْرُ جَفَّ فكَيفَ أُرْضِعَ بَعْدَهُ الشِّعْرِ الصَّغِيرْ
والحُضنُ ضَاقَ فَشَطْرهُ فِي البَيْتِ أمْسَى كالأَسِيرْ
والحَرفُ يَعْزِفُ نَايَهُ الفِضيُّ فِي لَحنٍ حَسِيرْ
مِنْ حَولِهِ الكَلِمَاتُ تَرْقُصُ رَقْصَةَ السَّطرِ الأَخِيرْ
أتُرَاهُ قَدْ ماتَ القَصِيدْ..؟!
أمْ كَانَ مِيلاَدٌ جَدِيدْ..؟!

ولعل سؤال الموت عند كوثر الغافري شديد الصلة بالبعد الميتافيزيقي. فهناك نظرتان إلى الموت: نظرة دينية تقول إن الموت هو انتقال من الزائل إلى الخالد، ومن الفاني إلى الباقي، ومن الدنيا إلى الآخرة. وهناك نظرة أخرى أو فلسفية تعتبره نوعاً من الصيرورة، وترى أن الحياة والموت مترافقان في جدلية أرضية (محمود درويش).

وأحياناً تكتب الشاعرة عن الموت ولكن من دون أن تتعمق كثيراً في السؤال إلى أقصى حدوده. فالذهاب في السؤال إلى أقصاه هو أمر مملوء بالألغام التي لا تستطيع أن تنزع فتيلها ولا أن تفجرها.

كتبت عن تجربتها الشخصية، للذهاب في سؤال الموت، والخلود والحياة، وهذه التجربة كانت اطاراً صالحاً للسرد أو لما يشبه السيرة الذاتية، ففي لحظة الموت تمر

الحياة كشريط على ماكينة السينما سريعا لكنك تلاحظ أن القصيدة كانت مشدودة إلى سؤال الحياة أكثر من سؤال الموت. والقصيدة في الختام كانت نشيدا للحياة.

قدْ كُنتُ أكتبُ شِعْريَ الأزَلِيُّ مِنْ حِبْرِ السُّكُوتْ
والآنَ دُونَ دِرايَةٍ سَطَرْتهُ حتى يمُوتْ
فَاللَحْدُ كَانَ دَفَاتِري، يَعْلُوهُ بَيْتُ العَنكَبوتْ
منْ مِنكُمُ قَتَلَ القَصِيدَةَ؟! اخْبِروني أيُّ حُوتْ؟!
أمْ أنْ قَاتِلُهَا أنَا..؟!
أأكُون حقاً مَنْ جَنى؟!

إن الموت في نظر كوثر الغافري هو الحقيقة النهائية، القوة التي لا تنفك تلتهم وتلد في حركة متكررة إلى الأبد على نحو الحقيقة التي عاشها (لوركا) مهووساً بفكرة الموت والدم. بيد أنه كان يختزن في أعماقه شهوة عارمة للحياة تفوح منه حيوية جعلته مركزاً متحركاً يدور حوله الأصدقاء والمعجبون، رسامون، وشعراء، وموسيقيون.

عبَّر عن ذلك الشاعر (بدرو ساليناس) إذ قال كنا نتبعه جميعاً، لأنه كان العيد والفرح. حركة دائرية، دوامة مؤلمة مشددة إلى الأسفل، إلى التراب الأبدي والعشب النابت في الأجساد المتآكلة، وأرهب ما فيها ذلك النسيان يمر بمياهه على الوجوه الحميمة، فيطمسها إلى الأبد، تلك المساواة في الموت، حيث تتشابه الكائنات جميعاً دونما استثناء.

شَيءٌ يُوَسْوِسُ دَاخِلِي لأُوَدِعَ الشِّعْرَ الفَصيحْ
يُوحِي إلَيَّ بأنْ أُمِيتَ الشِّعْر حَتى أسْتَرِيحْ
والقَلْبُ بَيْنَ جَوَانِحِي، مِنْ هَوْلِ أفْكَارِي يَصِيحْ
هَلْ سَوف اتْركُ غَايَتِي، وَأُعِدُّ لِلْشعرِ الضَّرِيحْ
لِيَكُونَ فِي صَدْري دَفِين...
أوَلَنْ يُعَاوِدُنِي الحَنِين..؟!

تدعونا كوثر الغافري إلى استعادة مقولة توني موريسون: إن الخيال الذي ينتج عملا يتحمل ويستدعي القراءات، والذي يتحرك نحو قراءات مستقبلية بالإضافة إلي قراءات مغامرة، يتضمن عالما قابلا للمشاركة ولغة لا نهائية المرونة.

وتعيدنا هنا توني موريسون إلي مارغريت دوراس وصديقتها ميشيل بورت إلي جنون الضحك الذي أصاب ميشيل، إلي صلابة اللغة وموتها، والي انعتاقها ومرونتها مع دوراس إذ موت ذبابة هو الموت، هو الموت في سعيه نحو نهاية ما للعالم موسعا من رقعة السبات الأخير.

لَكِنْ لِمَن سَأُزَخْرِفُ الأَشْعَارَ قُلْ لِي؟! لِلدُّمَى؟!
لِلنَاسِ؟ !لاَ بَشَرٌ هُنَا حَولِي، ولاَ أَدْرِي لِمَا؟!
مَلَّ الجِدَارُ قَصائِدِي، والبَدرُ حَتى الأنْجمَا
مَا عُدْتُ اصْبِرُ يَكْفِنِي، فَالأَرْضُ ضَاقَتْ والسَّمَا
وَلَكُمْ قَرَارِي فِي الخِتَامْ..
وعَلَيْكَ يَا شِعْرُ السَّلاَمْ..

عندما تقرأ قصائد كوثر/ الشاعرة تتراءى أمامك ثنائية (أنا/ أنت) بهية جلية، حين يكون (أنت) خارج الذات، وتتماهى (أنا) في مسامات الجلد، وحرقة الأنفاس اللاهثة بحثا عن نفسها؛ فتلك تجربة ميسورة المدخل، هينة المخرج: إما أن تتغلب (أنت) على (أنا) لتعود الذات الداخل في الهوامش والآخر الخارج مركزا؛ وإما أن تتعالى (أنا) على كل ما سواها، وترتقي في معراج متقطع حتى تبلغ ذروة الوصال مع نفسها، وتنسى كل شيء... كل شيء إلاها هي. (خالد عبد الرؤوف)، وبين هذين المسارين التجريديين انتباهات وندوب، وغفوات وحروب على مستويي الكلمة والإيقاع.

حَطَّمْتُ كُلَّ مَشَاعِرِي لِتَكُونَ زَادي فِي الرَّحِيلْ
للعَالَمَ الحَجَرِي فِي أَسْطُورتِي دَرْبٌ طَوِيلْ

مِنْ بَعْدِهِ سَأَكُونُ تِمْثَالاً، مِن الصَّخر الثَّقِيلْ
وَلَتُوصِلُونَ رِسَالَتِي للشِّعْرِ فِي ظَرْفِ العَوِيلْ
يَا شعْرُ إِنِي اسْتَقِيلْ..يَا شِعْرُ إِنِي اسْتَقِيلْ..

وتتشكل ثنائية (أنا/ أنت) في الداخل عميقا، فتلامس الأبيض والأزرق معـا، وتحاول الانعتاق منها إليها، فالأمر جد عـسير: مخـاض قـد لا يـتمكن مـن اجتيـاز المسافة الفاصلة فيه بين الموت والموت إلا إذا كان قادرا، قادر علـى اجتيـاز المـسافة المجازية بين الواقعي والاستعاري، ، فلا يجد القـاريء الفرصـة مواتيـة ليطـابق بـين المستعار والمستعار له، بل يضحي التـشبيه بعيـدا، ولا يقـرب إلا في حالـة واحـدة: الموت والنكوص عن حياة ما عادت تطاق!

موت الصوفي

(الرؤية الصوفية) في قصيدة كوثر الغافري بمثابة نظرة شـعرية مـن حيـث هـي مغامرة الذهاب إلى الأقصى ومحاولة اتصال مختلفة بالكون ومحاولة بحـث عمّـا وراء هذا الكون، ومـا وراء الطبيعـة، وعـن الأسـئلة الوجودية، ولا يعنيهـا في التجربـة الصوفية معناها بمقدار ما يعنيهـا سـعيها اللغـوي والعرفـاني في بلـوغ مـا لا تبلغـه المغامرات الأخرى (محمود درويش).

ويمكننا القول بأن كوثر الغافري مـن الجيـل الجديـد الـذي وجـد في الـشعرية الصوفية مبتغاه ومنأى للهروب من عالم الصمت المادي المطبق على نفوسهم.. إنهـا الصوفية الحديثة التي تمثل أحد أشكال التمرّد علـى طبيعـة الحيـاة المعاصـرة وعلـى تشيّؤ الإنسان وابتعاده عن السؤال الروحي والديني، وما نقرأه في الشعر هو ترصيع لبعض المصطلحات الصوفية الخارجة عن سياقها..

شَيءٌ يُوَسْوِسُ دَاخِلِي لأُوَدِعَ الشِّعْرَ الفَصِيحْ
يُوحِي إِلَيَّ بِأنْ أُمِيتَ الشِّعْر حَتى اسْتَرِيحْ
والقَلْبُ بَيْنَ جَوَانِحِيْ، مِنْ هَوْلِ افْكَارِي يَصِيحْ

هَلْ سَوف اترِكُ غَايَتِي، وَأُعُدُّ لِلْشعرِ الضَّرِيحْ
لِيَكُونَ فِي صَدْري دَفِين...
أَوَلَنْ يُعَاوِدُنِي الحَنِين..؟!

اهتمت كوثر الغافري ببواطن النصّ النفسي أكثر من اهتمامها باللعبة التقنية. بما فيها الأزمة الوجودية القائمة على الصراع بين [الذات] والآخر [العالم - الوجود] والذي تكشف في استحالات متعددة في صورة [أعد الشعر للضريح] (عليك يا شعر السلام) أو موقف (الزهد) التوحيدي، وصولاً إلى فكرة الموت بالمعنى الأسطوري (تموز) أو الفلسفي (الصوفي).

الشاعرة تعبر عن أزمة سيكولوجية وفكرية، تدفع باتجاهات مختلفة، لعلّ منها الشعور بالفقدان أو الخسارة [الطفولة والفرح (بالمعنى الميتافيزيقي)]، بنفس الطريقة التي يخلّف فيها فقدان الأبوين شعوراً باليتم.

وبشكل ضمني من درجة التراجيدية معيارا للقيمة، وأساسا للإبدال الشعري في رؤية الشعر الحديث للموت فإذا كان الموت سواء الشخصي منه أو الحضاري، ، قد ظل «دون حالة تراجيدية " نظرا لإحساس الشاعرة بالعناية الإلهية، فإنه مع الرومانسية سيخطو أولى خطواته في اتجاه التراجيدية، نظرا لإحساس الشاعرة بالتجلي الإلهي وبالوحدة أمام الموت.

حَتَى الفَصَاحَةُ أَصبَحتْ فِي عَالَمِي شَيءٌ عَجِيبْ
إِنْ قُلْتُ شَاعِرَةٌ أَنَا، ردُّ الصَّدَى: مَا مِنْ مُجِيبْ
ولّى زَمَان لِسَانُنَا العَرَبِيُّ يَجْتَرُ النَّحِيبْ
أَيْنَ اِبْنُ سُلْمَى وابْنَهُ..؟!
وَأَبُو نُوَاس وشِعْرهُ..؟!

وهذا ما سيدفع الشاعرة في نصوصها الرومانسية للارتباط الإرادي والحالم

بمصيرها (الموت)، وهو ما سيخفف من حدة تلك التراجيدية. على، أن هذه الحدة ستتعمق أكثر في الشعر المعاصر، (محمد بنيس)؛ بحيث لم يصبح الموت معه ملازما للانفعال والتأمل فقط، بل سيندغم مع «الإحساس بالزمن فرديا وحضاريا» وبالتالي سيصبح الموت فيه "ملتقى الرغبات وتعارض الاختيارات.

تنفس الموت في أحشاء مضطربِ   يلقي بموج من الأحزان والوصب
لملمت ذكراه في صدري وفي كتبي   ورحت أنشد حبا ضاع في العتبِ

رائحة القديسين

وتظل عناوين قصائد الشاعرة، على الرغم من دلالتها المعجمية الفقيرة في اللحظة الاستكشافية الأولى، خاضعة لاحتمالات دلالية مختلفة، وهي لا تتضح إلاّ من خلال القراءة التأويلية الاستبطانية، لذا لابدّ من استراتيجية منهجية تكفل رصد تموّجاتها المشاكسة داخل النص.

وهو ما يجعلنا نستعيد رؤية يعرّف دو سوسور للعنوان(العلاقة) أو (الدليل «Signe»)، بصفته علامةً، بأنه "وحدة نفسية ذات وجهين مرتبطين ارتباطاً وثيقاً، ويتطلّب أحدهما الآخر. أما الوجهان فهما التصوّر «concept» والصورة السمعية«image acoustique»، والتأليف بينهما يقدّم إلينا الدليل الذي يتوفر على مكوّنين اثنين: الدال والمدلول، ويتكوّن بالجمع بينهما المعنى، إلاّ أن الصلة بين الدال والمدلول تُعدّ اعتباطية".

وقد يكون العنوان قصيراً، (استقالة) يتألف من كلمة أو اثنتين، وقد يكون اسماً أو فعلاً، وإذا كان اسماً كان معرفة أو نكرة، وإذا كان نكرة فهو ينفتح على احتمالات وتأويلات عدّة، وهذا مايجعل منه مراوغاً، كعنوان قصيدتها "استقالة"، وهو اسم نكرة، ويشير ببنيته السّطحية إلى ظاهرة من ظواهر رد الفعل الإنساني، لكنّها ظاهرة غير محدّدة، أو هي ذات دلالة مغيّبة ومسكوت عنها، من خلال تنكيره، ذو

دلالـة لا تحديديـة غامـضة، فهـو يـصلح، مـثلاً، للمـسار الـديني أو الأسـطوري أو التاريخي، كما يـصلح للمـسار التربـوي أو الاجتمـاعي، ويـصلح للمـسار الطـبي أو الفلسفي أو العلمي، كما يصلح للمسارين النثري والشعري... الخ.

وتمثل الطباعة والبياض والسواد علامـات دالّـة، والعنـوان عتبـة مـن عتبـات النص، ومدخل هام من مداخيله، فدراسة الموضوع تشير إلى تموضع العنوان وتماهيه في جسد النص، والصلة بين العنوان والنص صلة رحمية عضوية، ودراسـة العنـوان تمثّل في أهمّ جوانبها دراسة النّص كلّ النص، فالعنوان عند كوثر الغافري هو النص المكثّف، أو هو نصّ قصير يختزل نصّاً طويلاً.

قصيدة الغموض الإيجابي

ريم اللواتي صوت شعري منفتح على فنون متنوعة يستهدف إثراء تجربته النثرية على مستوياتها المختلفة يتوسل بالسرد تارة وبالموسيقى والنبر والتنغيم تارة أخرى.. مقاطعها الشعرية أشبه بسيناريو متقاطع المشاهد يستوجب التوقف قليلا لفهم مسارات النص وعندما تقرأ قصيدتها بصوت عالٍ تتلمس سيطرة الكتابية على النص ومن ثم الاعتماد على التشكيل البصري إنها تكتب قصيدة مفتوحة على كافة أشكال الفنون أثرتها تجربة السفر والترحال ولحظات انتظار في صالات السفر لتعاود الرحيل مجددا بحثا عن اليقين.

نسف البلاغة

منذ عامين أطلت ريم اللواتي علينا بكتابها الشعري الأول [بلاهات مبتكرة] والذي يعد تحليقا رائعًا في عالم المحسوسات وكان هذا التوجه تنظيرا لجدلية الموت والحياة ورؤية للواقع من منظور فلسفي تحليلي، وفي كتابها الجديد [كوميديا الذهول] تتناسل التراكيب اللغوية وتتشظى الرموز والإشارات ذات الدلالات والإيحاءات المزدوجة المفهوم لتقع بين طرفين متصارعين؛ والذي ربما لمحاولة فاشلة لعقلنة الواقع وربما أصداء وأبعاد نفساوية باطنية للديوان الأول!

وفي ديوان (كوميديا الذهول) نجحت ريم اللواتي في الوصول إلى صيغة شعرية تجمع بين السرد والديالوج الخارجي والباطني مغلفة بخطاب نفساوي (منولوج) في سياق بلاغي متفرد دون الخشية من الاتهام بتعمّد الاتكاء على تكنيك الإبهار أكثر من تبني رؤية والانحياز في التجريب الشكلاني دون الغوص في أعماق التجربة.

وعلى مسار الديوانين [بلاهات مبتكرة، وكوميديا الذهول] سيلاحظ القارئ

رغبة عارمة في نسف القوالب البلاغية القديمة والجاهزة لتحل محلها جماليات الدراما لتعزف الشاعرة سيمفونيتها على أوتار الواقع الحياتي المعاش.. إنها كتابة تحمل دعوة لشعراء جيلها لتدمير العلاقات المنطقية والسببية بين أطراف الصورة الشعرية القديمة للخروج من إطارها التراثي إلى الافتراضي والمجازي.

ولكن بماذا تتفرد ريم اللواتي بين أبناء جيلها؟ أعتقد وعبر قراءتي لديوانيها السابقين ومقاطع كبيرة من روايتها (الخوارج) والتي تنوي أن تنطلق منها إلى عالم المدونات السردية وإغلاق سيرة الشعر على ديوانين ـ كما أسرت لي عبر حوار طويل ـ تتفرّد شعرية ريم اللواتي بسمة التوجه العمدي إلى إلغاء المردود الدلالي الذي يوجه طاقة الكلمة إلى حاستي (البصر ـ لوحة الاستقبال الشكلي للكلمة) و(السمع ـ التي تحوّل الشكل الكتابي إلى نطق شفاهي) تحت وطأة الرغبة في أن يتلقى القاريء من خلال النص الحدث الصوتي مجردا من دلالته.

ريم اللواتي تمثل مع مجايليها (فاطمة الشيدي \ زهران القاسمي \ ناصر البدري \ بدرية الوهيبي \ سميرة الخروصي) جملة اعتراضية في المشهد النثري العماني (العقد الأول من القرن العشرين)جيل يتبنى شعرية تتسم بحالة من التشيؤ وأجواء كابوسية وانكماش النص في مقطوعات من (الكولاج) لصالح الحكمة ويغيب الأسلوب لصالح الدهشة وتخبو المفارقة لصالح النكتة السوداء.. إنه جيل يحاول إعادة تصنيع الخرافة وإيجاد مطابقة بين الواقع الذي هو خيال والخيال الذي هو واقع! إنه (جيل طرح الأسئلة) وهل ذلك راجع للضبابية البادية في الوسط الثقافي العربي؟ أم يعود لافتقاده الأبوية الشعرية والعجز عن مواجهة الصراع والمجايلة؟ جيل شعري عجز عن الإجابة للكثير من علامات الاستفهام التي تدور في محيطه العربي فتدثر بالأسئلة! معه نستعيد فلسفة مستر ج.س.سكوير ورؤيته القائلة "إن مما لاطائل من ورائه أن نطالب بنهضة شعرية دون تعديلات جوهرية".

الغموض الإيجابي

يرى الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا أن مفخرة النصوص العظيمة هو افتقارها

إلى التحديد، فالكتابة تتضمن غياب المؤلف وليس حضوره، فهي سجل غير كامل بالضرورة لأفكاره واغراضه التي يجب أن تركن مقاصد القارئ إليه قبل أن تصبح ممكنة التفسير وعذره في ذلك ـ من وجهة نظر (جرمي هوثورن) ــ أن القارئ يكتب النص ولكن لما كان القارئ نفسه كائنا غير مستقر واه سلسلة من السياقات والأهداف التي تتغير بين لحظة وأخرى فيعد ذلك النص ذاته غموضا لا يمكن تحديده.

والملاحظ أن ريم اللواتي تعمدت في ديوانه (كوميديا الذهول) التخفي وراء ما يسمى بـ (الغموض الإيجابي) وأعتقد أن هناك ثلاثة دوافع وراء هذا الغموض:

الأول: أن الغموض خاصية في طبيعة (التفكير الشعري) بتعبير الدكتور عز الدين إسماعيل وأن الإنسان يغني قبل أن يقول كلاما محدد المقاطع ويستخدم الاستعارات قبل أن يستخدم المصطلحات وكما يرى الإيطالي هوجيوفاني باتيستا أن الخاصية الأولى للشعر هي أن يجعل غير الممكن قابل للتصديق وهذا غموض.

[يزأر وحيدا
تخرج من الحلم فقاعة
استدرجها الفراغ
تركت رسالتها في القُبلة المجنونة
يُلّوح في البياض
متكأ النشوة رمانة!
حميمة
ساخنة الوثب
إلى الخيال
رغوة يلف خصرها عناق
ولها سماء]

الثاني: أن الغموض صفة إيجابية ويتفق في هذا عبد العزيز إبراهيم مع هربرت ريد

أن هناك غموضا جوهريا في عملية التفكير الضمنية وهو غموض يرجع إلى أمانة الشاعر وموضوعيته.

جاهزة

[كثمرة أخيرة
في قيامة البرزخ المتقادم
حيث تركض النوارس وجلة
فوق بحيرة من أرجلٍ نائمة
أو بين أضلاع امرأة تعصف بطواحينها الماء!
اللحظة القادمة تسبق وقتها!
يصطدم السبت بالسبت
والأجراس تُدق أبواق الخراب الجميل
لماذا..!
يتحول اللون القادم من بذرة الذكرى لقيح غامق!]

الثالث: الغموض يعمّق التجربة أكثر من حاجته إلى التفصيل فكلما قلت تفصيلات الحالة الشعرية زاد تاثيرها المباشر , فكثرة التفصيلات لا تترك عملا للإيحاء الذي تتمتع به لغة الشعر.

[هب أنك نسيت في النار أصابعك
وأنك لن تستطيع إلا خلع كفك من سعير الموت
كيف ستصرف مياهك الآسنة!
أولا:
سيجني جوفك حصاده
حداء الصمت
رعي الغناء فيء الجمر

صوت للقهر
يتهشم في الحلكة
على مسمع من شر!
وقبل أن تُشعل الثانية في رحم الحكاية نارها،
سيكون لبعضك مبضع يبتر وقاحة الحزن في الاحتراق]

الشكل الطباعي

قراءة كوميديا الذهول تستوجب الوقوف قليلا أمام العلاقات غير اللفظية في الديوان والمتمثلة في (الشكل الطباعي) والذي في مجمله تشكل للغة وتجلياتها المختلفة وكيفية عرضها وعلاقتها بشكل الصفحة. ونحن ننظر له من وجهة نظر المدرسة الأسلوبية التي عالجت هذا الموضوع تحت عنوان (الصور النصية \ الميتا نص) ومن ثم فالشكل الطباعي الذي اعتمدته ريم اللواتي يعد صورا بلاغية أو مستوى لساني ينتمي إلى بنية سردية وإن كنا نرى ضوءا خافتا لأدونيس يطل من زوايا الديوان وبخاصة على مستوى الشكل الطباعي، فالشاعرة في كوميديا الذهول اعتمدت أربعة أنواع من التشكيل الطباعي هي (التقسيم المقطعي ـ تكرار المقاطع ـ المساحات البيضاء ـ الحروف الإنجليزية) للإحالة على دال معين بتعبير هنريش بليث وهذه الخاصية تستأهل دراسة مفصلة في قصيدة النثر الأنثوية عند مثلث النثر العماني (بدرية الوهيبي ريم اللواتي وفاطمة الشيدي).

النص الموازي

وظاهرة الغموض الإيجابي في شعرية ريم اللواتي تحيلنا إلى ظاهرة أخرى تتضح بجلاء في ديوانها السابق [بلاهات مبتكرة] وديوانها اللاحق [كوميديا الذهول] وهي ظاهرة توظيف ما يسمى بـ (النص الموازي) وهو بنية نصية تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وتجاورها محافظةً على بنيتها كاملة

ومستقلة، وهذه البنية النصية قد تكون شعرا أو نثرا، وقد تكون تنتمي إلى خطابات عديدة (سعيد يقطين) كما أنها قد تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار..إلخ.

والمظهر الوظيفي للنص الموازي يتلخص من وجهة نظر جيرار جنيت في كونه خطابا أساسيا بينما يرى جميل حمداوي أن له وظيفتين؛ (وظيفة جمالية) تحققت عند ريم اللواتي في اعتمادها على الطوبوغرافيا (تشكيل الحروف الطباعية واستخدام العلامات الرياضية والأقواس والحروف والمصطلحات الإنجليزية وهندسة البياض والفراغ الطباعي في المتون والهوامش وتتمثل الوظيفة الجمالية في براعة الشاعرة في استخدامها كتعبيرات دلالية وكرؤية تشكيلية تدخل في إطار الرسم بالكلمات والسعي إلى (دوكرة الديوان وتنميقه) وتأتي (الوظيفة التداولية) تكمن في سعي ريم اللواتي إلى استقطاب القارئ واستغوائه.

النص الموازي

(أ) النص الموازي الخارجي

وهو كل نص يكون بينه وبين الكتاب بعد فضائي وزماني (محمد الهادي) وهو كل نص لا يوجد ماديا ملحقا بالنص الأصلي ضمن نفس الكتاب ولكن ينتشر في فضاء فيزيائي واجتماعي غير محدد تطالعه في حوارات الشاعرة ريم اللواتي في المواقع الإليكترونية (دروب ـ فضاءات ـ عاشق عمان ـ الحوار المتمدن ومقدمة موقعها الإليكتروني الخاص تحت عنوان الدخول إلى عالمي ومقالاتها في جريدة الشبيبة ولقاءات صحفية في الراية القطرية وجريدة عمان وغيرها من الصحف ويحمل صبغة إعلامية مثل الاستجوابات والمذكرات والشهادات والإعلانات.

(ب) النص الموازي الداخلي

عبارة عن ملحقات نصية، وعتبات تتصل بالنص مباشرة بداية من الغلاف

والعنوان العام للديوان (كوميديا الذهول) والذي ضم تحته بابا بعنـوان بهلوانيـات احتوى على سبعة عشر نصا وهامش أخير بعنوان (على هامش الملـهاة) ينتمـي إلى قصيدة الهايكو اليابانية شكلا متبنيا صـيغة المفارقـة المتوقعـة والإهـداء (الـسادرون أحلامهم في منفـى الوقـت، معلقـة آمـالهم علـى صـفحة الملـهاة... بعـض حلمـي إليكم... جدتي، زينب، صادق، محمـد آمنـة.. قلـوبكم جعلـت وطـأة الحلـم اكثـر احتمالا)، والمقتبسات والمقدمات (مع كل فكرة تولد فينا ثمة شـيء يـتعفن.. إميـل سيوران).

رؤية شعرية تستنطق ذاكرة المكان

محمد الحضرمي روح شاعرة موصولة بيقين المحبة ومشحونة بالوصال ومفتونة بالجمال، يكتب زواياه الصحفية بريشة مغموسة في محابر الشعر وعندما دوّن مخطوطه الشعري (في السهل يشدو اليمام) كتبه بقلم السائح وعاشق عُمان وقلبها الحضاري وذاكرتها التاريخية (المنطقة الداخلية بموقعها وطبوغرافيتها والتي تمثل العمق الإستراتيجي للسلطنة ذات الهضبة الكبرى التي تنحدر من سفوح الجبل الأخضر شمالا في اتجاه الصحراء جنوبا والتي ترتبط بمعظم مناطق السلطنة) يستحضر محمد الحضرمي الأجساد بطينتها والجبال بشموخها والقلاع بفتنتها والعيون والأفلاج بحيوتها في في حصرة الشعر لستنطق ذاكرة المكان.

حارة البلاد

أسعدني الحظ أن أطوف عمان طوال أربع سنوات مضت في رحلات (عمل سفاري) وعندما أهداني محمد الحضري كتابه الشعري كانت الكلمات تستحضر فيض الذاكرة بداخلي وتجوب معي المعالم الأثرية في منح ويستعيد الشعر معي الصورة ببهائها ورونقها حيث قلعة "الفيقين" وقلعة "البلاد" وقلعة "معمد"، وحصن "المعدي"، والجامع القديم الذي تم بناؤه في زمن الإمام عمر بن الخطاب الخروصي، ومسجد "الشراة" وعند أبواب (حارة البلاد) يقف الحضرمي على الطلل ويستذكر الدروس والعبر ويغني لسكان الحارة القديمة وينادي أرواح من درسوا عبر من ألفي بيت قديم واحد عشر مسجدا١١ مسجدا وعشر مجالس للعزاء، وحصونها الثلاثة.

[الحارات المهجورة ليست خرائب
بل مناحات الأرواح
وفي تشققات الجدران خبأ الأجداد
تعاويذهم
خبأوا عطر ليالي الوصال
عتباتها تحكي قصص الأقدام التي ولجتها
أقدام من قطعوا صحاري العمر
ولم يبق من الحارة
سوى جدران تفوح منها
رائحة عطر تسكر الروح]

ويقف الحضرمي عند أبواب كهف حارة البلاد القديمة وسورها القديم الذي كان "ملجأ" للنساء والأطفال في زمن الحروب والغارات، وينادي على من (هنا مروا) والراحلون الذين رجعوا بحصى يملأ أكفهم.

[هنا بنى الباز عشه
وهنا عوى الذئب
وحيدا يطارد ظله
وكهوف كأنها الدهناء
أو مغارات لا يغير عليها
أحد إلا رَجَعَ بحصى يملأ كفه]

جبل بو صروج

وتنتقل بنا عدسة محمد الحضرمي الشعرية إلى قمة آثارا قديمة في جبل "بو صروج" وآثاره القديمة ومنازل الأهل الذين قضوا وتركوا لنا (جنائن معلقة) وحلل تجارية مبنية بالحجارة.

[من بعيد يطل رأس الجبل
كمنحوتة صخرية
أو راحلة تسد الأفق
وحيدا في الصحراء
على شفا البحر
.....
قمم تعشش فيها السحب
يشحنها البرق بألوانه
ويرجها الرعد فلا ترتعد فرائصها
ولا تلين حجارتها]

صخرة النبي إبراهيم

وينتقل بنا محمد الحضرمي بين صخرتين هنا على مقربة من (جنائن بو صروج المعلقة) إلى جهة الجنوب حيث توجد الصخرة الأولى (صخرة النبي إبراهيم خليل الله) مكتوب عليها من إبراهيم "خليل الله" ما نصه: "التقينا في هذا المكان سبعون فارسا لا هم من منح ولا هم من نزوى"، وصولا إلى صخرة مسجد "عز القديم" والتي يوجد بها "أثر لقدم إنسان" ولذلك قصة، حيث يقال بأن "أحدهم أخذها من مكانها على راحلته حتى انتهى إلى مكان في الجنوب, إذ نزل ليستريح

وكان ذلك في الليل وحين أصبح لم يجد الصخرة. وعندما بحث عنها وجدها في مكانها الذي أخذها منه"، ويقدرون وزن تلك الصخرة بخمسين رطلا. يقول عنها الحضرمي في قصيدته (ذاكرة صماء):

[الصخرة هذه الملونة بالذهب
تبدو كنقطة في سفر الصحراء
أو كلؤلؤة انفرطت من عقد
في المساء
حين تتلفع الصخرة بالظلام
وينطفئ وهجها
تبدو بحجمها الهائل
كائنا أسطوريا
يطل من شرفات الليل]

عيون وأفلاج

يمتلأ الديون بمفردات (المطر والماء والعيون والقطرات) ويستحضر محمد الحضرمي عبر الصفحات صورة العيون المائية التي توجد منها اثنتان شهيرتان في ولاية "منح" مسقط رأس الشاعر إحداهما (عين البلاد)، والأخرى (عين المائية).

[أشبه بعين
مفتوحة على السماء
كلما تعانقت السحب في الآفاق
وسقطت شآبيب المطر
تحفر الصخرة منذ ملايين السنين

كل قطرة تنحتها بتؤدة
وبقليل من حكمة الطبيعة
حتى تشكل حوضا
أشبه بعين
مفتوحة على السماء]

سرداب الفيقين

يطوف بنا محمد الحضرمي من معلم أثري إلى آخر ويدون بقلم الشاعر ويرسم بريشة التشكيلي صورة تستعصي على النسيان ويحقق تاريخا ضد المحو صنعه أهل عمان (المغامرون الأوائل) ويقف على أطلال سرداب أثري بأحد البيوت القديمة في بلدة (الفيقين)

[هذي الدار المهجورة منذ سنين
كانت قبل أفول شموسه
واسعة وفسيحة
كانت دارا تمرح فيها
معشوقات الشعراء
كانت قصرا من أزمنة ضوئية
تتكسر فيها كل مرايا الروح]

ينتقل بنا محمد الحضرمي إلى ولاية بهلا ويصحبنا إلى حصن جبرين وهو مزيج رائع من فن البناء الدفاعي والذوق الرفيع المعقد. وقد تم بناء القصر الرائع في جبرين حوالي عام ١٦٧٠م في العصر الذهبي للأسرة اليعربية التي تميزت بفترة

من السلم والازدهار، بناه الإمام بلعرب بن سلطان بن سيف اليعربي، ويدخل بنا الحضرمي في حضرة الشعر إلى (غرفة الشمس).

[غرفة الشمس
في حصن جبرين
يسكنها الضوء واللون
والشعر والحب
والذكريات الحميمة
أين هي الشمس
أترى خبأتها اليمامات
خلف دران القمر]



تأتي ريادة سيف الرحبي لهذا الجيل، من منطلق قدرته على (الإضافة والتجديد)، وتعد ريادته بمثابة عمل تأسيسي قام على خرق أو تقويض النسق السابق للقصيدة العُمانية الكلاسيكية، وبناء نسق جديد، يشكل ظاهرة جديدة ونقطة تحوّل دراماتيكي في نسق الشعر العُماني.. إنها تجربة ترسم خارطة طريق إبداعية حداثوية تحاول اجتراح مسارات إبداعية (في الشكل والمضمون) ورغبة محمومة في تجاوز التجارب السابقة عليها، دون الدخول معها في صراع أو معاداتها أو السعي لإلغائها.

وفي هذا الكتاب نستعرض عبر دراسة مطولة ورؤية نقدية لا تدَّعي الكمال؛ ولكنها مغايرة، وليست (أنطولوجيا) جامعة لكل مسارات، وتجارب الشعر العُماني المعاصر؛ ولكنها انتقائية تحاول أن تتلبس بالموضوعية، والاتكاء على نظرية (موت المؤلف)في تقديم قراءة كاشفة لمنهجية النّص الحداثويالعُماني،ومطلّة من شرفة القراءة المنصفةعلى المنتوج الشعري لثلة من الشعراء المعاصرين في سلطنة عُمان والذين يرون في الشاعر (سيف الرحبي)الوجه الحداثوي للفيلسوف اليوناني(ديوجينومصباحه)وقد بات لزاما على الشاعر الاهتداء به في البحث عن الأسئلة العديدة التي يفرزها الواقع؛ بدءا من طرح الجاهزة المكونة لهيكل ثقافته على طاولة التشريح والمساءلة.

يتعرض هذا الكتاب لإبداعات (أحد عشر شاعرا) ساروا في ضوء مصباح (الرح على منوالهم قصائدهم ومنهم من دار في فلكه ومنهم من تمرّد على تجربته على أقانيمه الشعرية وشقّ لنفسه طريقا جديدة.. تتصدره مريم اللواتي، وسم وبدرية الوهيبي،وزهران القاسمي، وفاطمة الشيدي، ويحيى الناعبي، وناصر الب السيفي التي جمعت بين جماليات النثر وموسيقى الخليل وآخرين.

9789957743161



دار كنوز المعرفة العلمية
للنشر والتوزيع

الأردن - الأردن
وسط البلد - مجمع الفحيص
هاتف : 877 4655 6 962+
فاكس : 875 4655 6 962+
خلوي : 494 795525 962+
ص . ب : 712577
dar_konoz@yahoo.cpm
info@darkonoz.com